Дюк Эллингтон

Джеймс Линкольн Коллиер


SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Дюк Эллингтон (1899-1974) — известный американский пианист, композитор, руководитель джаз-оркестра, один из создателей различных стилей джаза.

Книга написана Дж. Л. Коллиером, предыдущие труды которого «Становление джаза» и «Луи Армстронг» пользовались большой популярностью у советского читателя.

Издание иллюстрировано.

В книге использованы архивные фотоматериалы.

- Джеймс Линкольн Коллиер
  -
  - СЛОВО О МАСТЕРЕ
  -
  - ПРЕДИСЛОВИЕ
  - Глава 1
  - Глава 2
  - Глава 3
  - Глава 4
  - Глава 5
  - Глава 6
  - Глава 7
  - Глава 8
  - Глава 9
  - Глава 10
  - Глава 11
  - Глава 12
  - Глава 13
  - Глава 14
  - Глава 15
  - Глава 16
  - Глава 17
  - Глава 18
  - Глава 19
  - Глава 20
  - Глава 21
  - Глава 22
  - Глава 23

Джеймс Линкольн Коллиер

ДЮК ЭЛЛИНГТОН

Перевод с английского
Москва «Радуга»
1991

Коллиер Дж. Л. Дюк Эллингтон. Пер. с англ.; Предисл. А. В. Медведева. — М.: Радуга, 1991. — 351 с.

Дюк Эллингтон (1899-1974) — известный американский пианист, композитор, руководитель джаз-оркестра, один из создателей различных стилей джаза.

Книга написана Дж. Л. Коллиером, предыдущие труды которого «Становление джаза» и «Луи Армстронг» пользовались большой популярностью у советского читателя.

Издание иллюстрировано.

В книге использованы архивные фотоматериалы.

OCR — Александр Продан
alexpro@enteh.com

Предисловие, главы 1-12 переведены М. Рудковской, главы 13-23 — А. Доброславским.

СЛОВО О МАСТЕРЕ

История джаза по-своему уникальна. В сущности, ей нет аналогов. Ни один вид искусства не знал такого стремительного развития, таких крутых поворотов, смен стилей и направлений за короткое, всего несколько десятилетий, историческое время. Истоки джаза глубоки, многообразны, но в законченном своем виде, как явление сложившееся, джаз целиком «приписан» к XX веку, он — его дитя и ровесник, его ярчайшая музыкальная эмблема. Не случайно звуки джаза, наряду с другими символами современной цивилизации, были заложены в закодированное Послание Человечества, отправленное на космическом корабле в бесконечное плавание по Вселенной.

Джазовую историю творили многие великие музыканты. И среди них Дюк Эллингтон должен быть назван одним из первых. Его художественные достижения и открытия преодолели границы времени, которому принадлежали. Каждое новое поколение людей всякий раз заново открывает для себя мир музыки Эллингтона, его красоту и магию. Быть может, главная заслуга этого мастера как раз и состоит в том, что он, работая в сфере так называемой «легкой», «бытовой», «популярной», «развлекательной» музыки (терминов много, но все они приблизительны, условны), поднял ее до высот большого искусства. Музыка Эллингтона вошла в сознание миллионов людей, стала неотъемлемой частью современной культуры.

Эту книгу о Дюке Эллингтоне написал известный американский критик и исследователь джаза Джеймс Линкольн Коллиер. Его имя, полагаю, знакомо нашим читателям: в издательстве «Радуга» были переведены и опубликованы такие крупные работы, как «Становление джаза» (1984) и «Луи Армстронг, американский гений» (1987). Новая книга по стилю и по форме близка двум предыдущим, перекликается с ними в понимании музыкально-исторического процесса, дополняет и развивает — на другом материале — многие мысли и теоретические положения автора. Кроме того, им написана и четвертая книга, посвященная корифею джаза Бенни Гудмену. Не каждому зарубежному автору, пишущему о музыке, выпадают такое внимание и такие темпы издания книг в другой стране.

Успех книг Дж. Коллиера в нашей стране объясняется не только тем, что они отмечены глубоким знанием предмета, но и тем, что попали на благодатную почву. Не буду здесь говорить о месте джаза в советской культуре, о его сложной, порой драматичной судьбе. Это особая тема. Но одно для меня

бесспорно: современная аудитория джаза, музыкантская и слушательская, огромна. Мы даже не догадываемся о ее истинных масштабах. Несмотря на видимое всесилие рок-музыки (кажется, вот-вот грянет ее «девятый вал», захлестнет все и вся), советский джаз за минувшие десятилетия не утерял ни своего лица, ни своей публики. Он развивается, интерес к нему не угасает. Более того, в нынешней острейшей ситуации, когда критерии истинного творчества во многом утрачены, когда наш музыкальный быт загрязнен всякого рода поделками и откровенной халтурой, искусство джаза решительно противостоит натиску низкопробной «масс-культуры».

Книги Дж. Коллиера отвечают потребности людей основательно, не поверхностно и не понаслышке, знать джаз, знать его историю и эстетику, жизнь его легендарных и трагических творцов.

В зарубежной литературе о джазе можно обозначить два типа изданий. На одном полюсе — книги чисто музыковедческого склада, со строгой академической основой, использующие весь арсенал теоретического и эстетического анализа музыки. Таковы, например, работы А. Одэра, У. Сарджента, И. Берендта, Г. Шуллера, Л. Фэзера и ряда других авторов. Эти книги рассчитаны в основном на профессиональных музыкантов. Возможно, кому-то они кажутся чересчур «учеными», сложными. Но если джаз — искусство (а он является таковым), он не может обойтись без фундаментальных научных исследований, объясняющих его специфику, его уникальную художественную природу.

На другом полюсе — совсем иной тип джазовой литературы (ее точнее было бы назвать «околоджазовой»). Богато иллюстрированные книги, журналы, буклеты, биографии и мемуары музыкантов, сочиненные или отредактированные сторонними лицами, исповеди и сенсационные манифесты — трудно отделить зерна от плевел в этом потоке изданий, порою занимательных, но чаще поверхностных и удручающе банальных.

На этом фоне работы Дж. Коллиера стоят особняком. Их не отнесешь ни к теоретической, ни к популярной литературе о джазе. Они находятся как бы «на стыке»: вобрав лучшие черты того и другого типа, эти книги сохраняют как признаки серьезного музыковедения, так и признаки массовых, просветительских изданий. В чем-то, мне кажется, книги Дж. Коллиера сродни лучшим образцам столь любимой нашими читателями серии «Жизнь замечательных людей».

Совершенно очевидно, что Дж. Коллиер ориентируется не на элитарного читателя и не на джазменов-практиков (уровень знаний и интересов некоторых из них огорчает узостью и

прагматизмом). Он обращается в первую очередь к истинным любителям джаза. И, как добрый поводырь, ведет их за собой. Он стремится простыми словами рассказать о явлениях сложных, многозначных, погружает читателя в глубины звуковой материи, терпеливо и подробно объясняет особенности джазовых музыкальных структур.

Но здесь Дж. Коллиера, как и других исследователей джаза, подстерегают немалые трудности. Ведь джаз (и в этом его сходство с фольклором), в сущности, не имеет письменности, адекватно фиксирующей звучание. Суть его природы — импровизация. У любой джазовой композиции нет своего единственного образца, нет канонического текста. Есть множество исполнительских вариантов основного мелодического первообраза (иначе говоря, темы, дающей импульс развитию). Но того, что мы называем оригиналом, — как бы нет! В джазовом мире широко известен курьезный случай: Джону Колтрейну однажды показали тщательно воспроизведенную нотную запись его сольной импровизации — и он не узнал собственной музыки! Запись далеко «увела» музыку от ее реального звучания.

Учитывая эту особенность джаза, Дж. Коллиер предлагает нам, читателям, воспитанным в иной музыкальной традиции, не привычную для нас слуховую опору (в виде нотозаписи), а прием вербального описания музыки. Он скрупулезно, такт за тактом, выстраивает вереницу чисто технологических подробностей, разъясняет лад, метр, ритм, гармонию, тембры той или иной джазовой пьесы. Мы вчитываемся в эти подробные описания, но слух наш все-таки дремлет, музыка редко оживает в сознании. Кажется, что даже схематичный нотный пример (тема, гармония) мог бы дать более наглядное — и более точное — представление о характере и динамике джазовой композиции.

Впрочем, это частное замечание. Оно не сказывается на общей положительной оценке книг Дж. Коллиера.

До сих пор речь шла о ранее вышедших работах Дж. Коллиера. Объясняя метод и стиль автора, я старался подвести читателей к пониманию новой его книги. В целом она кажется мне интересной, и я не сомневаюсь в ее успехе. Но, прежде чем оставить читателя один на один с текстом, я хочу несколько расширить заданную тему. Делаю это не потому, что собираюсь полемизировать с автором, моим коллегой и добрым другом; оснований для спора нет, отдельные наши расхождения в оценках не являются принципиальными. Причина в другом. Я считаю совсем не лишним — более того, необходимым — сопоставить взгляд на Эллингтона американского исследователя, взгляд особо пристальный, исходящий из недр культуры, в которой вырос

великий музыкант, со взглядом «со стороны», из другой среды, другой культурной традиции. Опыт показывает: такие встречные, перекрещивающиеся суждения могут высветить художественное явление в необычном ракурсе, открыть что-то новое, неожиданное.

Дж. Коллиер справедливо отмечает вклад Эллингтона в американскую культуру, его выдающуюся роль в процессе эволюции джаза. Исходя из этой посылки, следует сказать и о том, о чем не говорится в книге: о влиянии творчества Эллингтона на советский джаз начиная с 30-х годов и до наших дней.

Тема интереснейшая. Обращаясь к ней, выскажу не только свое мнение, но и мнения многих коллег-музыкантов, с которыми я встречался в разные годы. Мне довелось говорить об Эллингтоне с корифеями советского джаза — Л. Утесовым, А. Цфасманом, А. Варламовым, В. Кнушевицким, Э. Рознером, Н. Минхом, О. Лундстремом. Я хорошо знаю, какой мощный стимул дал Эллингтон следующему поколению музыкантов, к коему сам принадлежу, — говорю о В. Людвиковском, А. Бабаджаняне, У. Найссоо, Ю. Саульском, А. Эшпае, Г. Канчели, К. Орбеляне, Г. Гараняне, Г. Лукьянове, А. Кролле, Г. Гольштейне, А. Козлове, Д. Голощекине, Н. Левиновском, И. Бриле, Л. Чижике, А. Кузнецове и других. Наконец, я вижу, как традиции Эллингтона обретают сегодня новую жизнь у более молодых джазменов.

Каким было воздействие творчества Эллингтона на наших джазовых музыкантов? Приведу запомнившиеся мне слова Александра Цфасмана, сказанные во время одной из наших встреч в конце 60-х годов: «Для нас, джазменов, Эллингтон — наше „все“. Я не преувеличиваю. Это наша любовь, безграничное восхищение, мечта. Наша школа. Наша звучащая джазовая энциклопедия, из которой мы черпали идеи, образы, технические приемы. Никогда не видя Эллингтона, мы все учились у него в классе, где не было ни стен, ни дверей, — ибо это был джаз.

Конечно, у меня и моих сотоварищей были в тот период (30 — 60-е годы) и другие кумиры, руководители популярных оркестров — Луи Армстронг, Бенни Гудмен, Рэй Нобл, Глен Миллер, Вуди Герман, Стен Кентон, Гил Эванс. Но Эллингтон словно парил над всеми, всех перекрывал. И потом, те, другие, приходили и уходили, оркестры взлетали на гребень славы и распадались. А Эллингтон оставался, упорно шел сквозь годы, был все так же прекрасен и неколебим. Он казался нам вечным, на все времена. Знаете ли, мы, джазмены, очень разные люди, с разными характерами, устремлениями, симпатиями. Но в любви к Эллингтону сходились все. Это как клятва — все едины.

Эллингтон был для нас символом, недосягаемым образцом в джазе. Однако он совсем не подавлял своим величием и совершенством. Напротив, побуждал нас, музыкантов, к творчеству, звал к поискам в джазе своего, оригинального. Это и было главное в нашем восприятии Эллингтона.

В искусстве, как в любом человеческом деле, всегда есть основа, исток, некая точка отсчета, с которой все начинается. Творчество Эллингтона — важное, быть может, ключевое звено, скрепляющее бесконечную джазовую «цепь» во времени и пространстве».

Мало что можно добавить к этим словам. Я думаю, под ними подпишутся все любящие джаз музыканты, в какой бы стране они ни жили, какое бы направление ни исповедовали в творчестве — от «мейнстрима» до «авангарда». (Вспоминаю, как однажды мы с Джоном Гарви, известным джазовым педагогом и практиком, деканом факультета Иллинойсского университета, слушали выступление ансамбля, игравшего головокружительный «фри-джаз». Музыканты кончили играть, раскланялись, ушли. Джон усмехнулся: «Чудаки эти ребята. Они думают, что открывают в джазе что-то новое, а на деле используют все те же идеи и приемы, которые были заложены Армстронгом и Эллингтоном».)

К сожалению, Дж. Коллиер в своей книге обошел вниманием событие, ставшее для нас, советских музыкантов, кульминацией, вершиной нашего общения с джазом: я имею в виду триумфальные гастроли оркестра Дюка Эллингтона в Советском Союзе (сентябрь — октябрь 1971 года).

Выступления прославленного музыканта вызвали невиданный резонанс, на каждом концерте — потрясение, взрыв слушательских эмоций.

Кто-то из музыкантов, совсем не шутя, назвал эти гастроли американского оркестра рубежом, вехой в истории нашего, отечественного джаза и впредь предложил осмысливать то или иное событие особым временным исчислением — «до» приезда Эллингтона или «после» него. Можно понять такой ход мысли. Действительно, Эллингтон явил нам высочайшие образцы джазового искусства, выказал столь важную во всяком художестве «меру вещей», безупречный вкус. Можно сказать, что он во многом изменил, возвысил наше музыкальное сознание.

Для нас, счастливцев, сумевших попасть на концерты оркестра (нашлись поклонники, проехавшие с коллективом весь гастрольный маршрут!), непосредственное знакомство с Эллингтоном имело особый смысл: наша удаленная, в чем-то абстрактная к нему любовь вдруг обрела реальный облик, стала конкретностью, явью. Забылись пластинки и радио, фотографии и

кинокадры, поблекли фантастические рассказы и слухи об Эллингтоне (без этого джаз не был бы джазом) — на сцене стоял живой человек, во всем блеске своего таланта и всемирной славы, говорил с нами, улыбался, дирижировал, играл на фортепиано, а рядом с ним были не менее знаменитые музыканты оркестра, чьи экзотические имена и фамилии мы зачарованно повторяли с юношеских лет. Это ли не чудо!

Постараюсь быть точным московским хроникером, назвать подробности, которых в книге нет. Напомню: маршрут гастролей включал Ленинград, Минск, Киев, Ростов-на-Дону и Москву. В столице оркестр дал шесть концертов — четыре в Театре эстрады, два в Лужниках; добавились также выступления в Доме дружбы и в американском посольстве, где Эллингтон единственный раз играл соло. Представлю и музыкантов оркестра, это тоже факт джазовой истории:

трубы — Кути Уильямс, Джонни Куолз, Гаролд «Мани» Джонсон, Мерсер Эллингтон, Эдди Престон;

саксофоны — Пол Гонсалвес (т), Норрис Терни (т), Гаролд Эшби (т), Гаролд Минерв (а), Рассел Прокоуп (а), Гарри Карни (б);

тромбоны — Чак Коннорс, Чарлз Буттивууд, Малколм Тейлор;

ударные — «Спиди» Руфус Джонс;

контрабас — Джо Бенджамин;

вокал — Мейл Брукшайр, Тони Уоткинс.

А за роялем — «Вот и я, великий, великолепный, грандиозный Дюк Эллингтон» (с этой фразы, как пишет один из биографов, начинал свой день, спускаясь из спальни к родителям, маленький мальчик, будущий «Маэстро Дюк». Даже тогда, на заре жизни, в этом не было кокетства — скорее неосознанный стимул, заклинание, призыв тех скрытых духовных сил, что дремлют до времени в человеке. Эллингтон в конце концов стал тем, кем страстно стремился стать).

Как выглядел Эллингтон на сцене? Я был на всех четырех концертах в Театре эстрады, один раз сидел в оркестровой яме, где обычно находится дирижерский пульт, и увидел Эллингтона совсем близко. Под гром аплодисментов он вышел из левой кулисы и сразу, как говорят артисты, «взял» публику, еще не сказав ни слова, не сыграв ни одной ноты. Он просто взглянул в зал, поднял в приветствии руки и улыбнулся доброй улыбкой. Его обаяние действовало мгновенно. Среднего роста, худощавый и стройный для своих лет (во время гастролей ему было 72 года), в элегантном красном пиджаке, в рубашке с расстегнутым воротом, Эллингтон смотрелся великолепно. Он двигался на сцене легко и пластично, был естествен во всем — в слове, в жесте, в общении с

музыкантами и публикой. Никакой суеты, никакого заигрывания с залом. Чуть покачиваясь в ритме, неприметно дирижируя (два-три «подхлестывающих» акцента, поворот головы, короткий взмах рукою на *tutti)*, садясь время от времени к роялю, подходя к музыкантам и бросая реплики на ходу, Эллингтон был полон музыкой, он творил ее вместе с оркестром, он наслаждался ею, «своей госпожой, своей возлюбленной» (так названа его знаменитая биографическая книга). Он светился радостью. Перед нами был счастливый человек, гордый своим делом. И мы были счастливы вместе с ним.

На одном из концертов мое место в зале оказалось рядом с Арамом Хачатуряном. Реакция его была бурной, восторженной: «Для меня это первый подлинно джазовый композитор! Не могу насытиться его музыкой. В ней кровь кипит. Это по мне!»

В антракте мы с Хачатуряном прошли в артистическую к Эллингтону. Музыканты приветствовали друг друга, обнялись. Я вглядывался в Эллингтона. Он был оживлен, но видно было, как он устал. Конечно, возраст наложил печать на его облик: осунувшееся морщинистое лицо, короткие, чуть вьющиеся, тронутые сединой волосы, руки мягкие, гибкие, но тоже в морщинах. У Эллингтона низкий, хрипловатый голос, говорил он медленно, чуть растягивая слова, был предельно внимателен к собеседникам. Он дарил окружающим ощущение домашности, покоя.

Но чем больше я всматривался в его лицо, тем явственней выступали на нем, казалось, несогласуемые, так поражавшие меня состояния: открытая, белозубая улыбка и глубинная, мудрая, всепроникающая печаль в глазах. (Я вспомнил: подобное выражение можно увидеть на многих портретах Луи Армстронга.) Я думаю, что Эллингтон, будучи знаменитым артистом, контактным, «прилюдным» человеком, постоянно выходящим на публику, по сути своей оставался скрытным, боялся выставлять себя напоказ. Эллингтон тщательно оберегал свой внутренний мир, дорожил его тишиной и тайной и мало кому открывал душу.

Прошли годы, и я нашел подтверждение своим мыслям у самого Эллингтона: «В этом мире у нас много стремлений, но мы видим: каждый из нас одинок. Одиночество каждого — основное, исходное состояние человечества. Парадокс в том, что ответ на это чувство одиночества и способ его преодолеть — общение — содержатся в самом человеке».

…Однако вернемся в концертный зал. Присмотримся к Эллингтону, когда он за роялем.

Как пианист он был парадоксален, не подходил под обычные мерки, все делал вроде бы «не так». Вряд ли можно назвать его и

солистом в общепринятом смысле: техникой он не блистал, о виртуозности высшего порядка и речи не было. Эллингтон в основном играл вместе с оркестром, отдельные сольные вставки более походили на интерлюдии, носили характер связок между разделами композиции. Один музыкант, не в силах постигнуть феномен игры Эллингтона, воскликнул в сердцах, восхищаясь и удивляясь одновременно: «Это гениальный пианист без техники!» Он был не так уж далек от истины. Эллингтон выделялся чем-то иным, прежде всего поразительным сплавом артистических качеств. Несмотря на странную, низкую посадку рук, у него было прекрасное туше, рождавшее мелодическую протяженность, особую певучесть тона. Игра, скупая на краски, никаких пианистических эффектов, и при этом — насыщенность, осмысленность каждой фразы, каждого аккорда, даже отдельно взятого звука. Духовность — вот что прежде всего ощущалось в его игре.

…Москва никогда не забудет «явление» Дюка Эллингтона — великого музыканта, наконец-то осуществившего свою мечту и впервые ступившего на землю далекой и загадочной страны, где его так любили и так ждали, на землю, где семена джаза дали такие необычные, такие выстраданные и потому устойчивые всходы.

Скажу, наконец, несколько слов об авторе этой книги — Джеймсе Коллиере. Впервые мы увиделись с ним в Москве. Он позвонил мне, сказал, что хочет встретиться, будет ждать меня у отеля. Как мы узнаем друг друга? Да очень просто: будем держать в руках только что вышедшую книгу «Становление джаза». Так мы познакомились.

Джеймсу за шестьдесят. Он энергичен, подвижен. Если не считать это выражение штампом, типичный американец. Привлекательное сочетание интеллекта, профессиональной этики и достоинства, редкой открытости в общении, почти детской непосредственности и доброты. Он — настоящий труженик. Стук пишущей машинки, время от времени перемежаемый звуками музыки, не умолкает по многу часов в его небольшой, уютной квартире, расположенной в самом центре Нью-Йорка, на Манхэттене, в знаменитом артистическом «краснокирпичном» квартале Гринвич-Вилледж. Выйдя на пенсию, Дж. Коллиер освободился от всякого рода мелких забот, службы и целиком отдался «настоящей» работе. В прошлые годы он преподавал в колледжах, активно выступал как музыкальный критик «Нью-Йорк таймс», играл на тромбоне в известных джазовых коллективах. Музыкантские интересы его разнообразны. В свое время он организовал ансамбль духовых инструментов «Хадсон

Вэлли», специализировавшийся на исполнении музыки барокко. Написанный им учебник «Практическая теория музыки» используется во многих колледжах Соединенных Штатов.

Книга о Дюке Эллингтоне — одно из звеньев в серии работ о корифеях джаза, задуманной Дж. Коллиером. Только что вышла в США и Англии книга о Бенни Гудмене. Начата работа о Каунте Бейси.

Не забуду встреч и бесед с Дж. Коллиером, состоявшихся минувшей осенью в Нью-Йорке. Однажды он устроил для меня своего рода экскурсию по истории нью-йоркской джазовой сцены. Бесконечный, наполненный музыкой и разговорами день, каждый новый миг которого оказывался не похожим на предыдущий. Мы были во многих памятных местах, в том числе на овеянной славой 52-й улице, где имена великих джазовых музыкантов навечно впечатаны в металлические плитки на тротуаре; побывали в поражающих воображение музыкальных магазинах, где есть все, что только имеет отношение к музыке, заходили в кафе, ресторанчики, таверны, клубы, слушали там джаз, знакомились с музыкантами, снова куда-то шли. Но самое интересное произошло поздно вечером, когда Джеймс привел меня в джаз-клуб «Гроув-Стрит-Стомпс». Небольшое помещение было полно народу. На крошечной эстраде играл ансамбль. Джеймса приветствовали как завсегдатая. Он посадил меня за столик, в полуметре от сцены. Потом, хитро подмигнув, раскрыл футляр, вынул тромбон — и шагнул в звучащую на сцене музыку. Играл он великолепно, импровизации были изысканны и виртуозны.

Сойдя с эстрады, отвечая на мои поздравления, Джеймс сказал с вызовом: «Какой я, черт возьми, музыковед, если сам не играю! Хоть на детской дудочке, но играй! Берешься рассуждать о джазе — знай его изнутри!»

Вот почему я верю Джеймсу Коллиеру, верю тому, что он пишет о джазе. Надеюсь, поверит и читатель.

Александр Медведев

Роберту Эндрю Паркеру

ПРЕДИСЛОВИЕ

Мир джаза всегда был населен интересными личностями: гангстерами и святыми, людьми уважаемыми и изгоями. Однако даже среди них трудно найти фигуру столь многогранную и противоречивую, как Дюк Эллингтон. Человек общительный, «пожиратель знакомств», по выражению одного из своих друзей, он был в то же время сдержан и замкнут. Действительно понимали его лишь очень немногие. Он бывал безгранично щедрым, и он же мог грызться с музыкантами из-за грошей. Он проявлял безмерное великодушие, поддерживая давно «бесполезных» людей, но он же способен был безжалостно использовать окружающих в собственных интересах. Подлинный Дюк Эллингтон — тайна, не разгаданная даже теми, кто знал его близко.

В этой книге я попытался раскрыть этого необыкновенного человека хотя бы отчасти. Его влияние на музыку XX века огромно. И, лишь поняв, каким он был, мы сможем уяснить для себя, как ему удалось оставить столь заметный след. Я намеренно выделил более ранние этапы жизни и творчества Эллингтона. Тому есть несколько причин. Во-первых, поздние стадии его работы достаточно полно осветил ряд книг, появившихся после его смерти. Во-вторых, на мой взгляд, наиболее значительные произведения были созданы Эллингтоном прежде, чем он достиг своего пятидесятилетия, и мне хотелось сосредоточиться именно на этом периоде. И, наконец, самое важное: силы, формирующие индивидуальность художника, обнаруживаются, как правило, очень рано. Поэтому я считал необходимым исследовать ранние этапы его жизни и докопаться до корней его искусства. Книга, подобная этой, создается не одним автором. Она рождается благодаря усилиям многих людей. Великолепные указатели Бенни Аасленда и Д. Бэккера, а также итальянцев Массальи, Пусатери и Волонте обеспечили меня дискографическими данными. Если же недостаточными оказывались биографические сведения, я обращался к безукоризненному труду Леонарда Фэзера «Энциклопедия джаза» и к абсолютно достоверному справочнику Джона Чилтона «Кто есть кто в джазе». Биографии Эллингтона, принадлежащие другим авторам, анализируются в тексте самой книги, поэтому читатели смогут познакомиться с моей оценкой этих работ.

Чрезвычайно полезными оказались устные рассказы лиц, знавших Эллингтона, и я хотел бы поблагодарить тех, кто представил меня этим людям и помог мне во многих отношениях.

Это Дэн Моргенстерн и сотрудники Института джаза при Ратгерском университете; Вивиан Перлис и ее коллеги Гарриет Милнс и Джен Форниер из Йельского университета, осуществляющие проект под названием «Устные источники биографии Дюка Эллингтона»; работники Шомбургского центра изучения негритянской культуры в Нью-Йорке. Херб Грей предоставил мне фотографии и другие материалы из личной коллекции. Фрэн Хантер щедро поделилась со мной своими воспоминаниями о семье Эллингтона, а Фрэнсис «Корк» О'Киф — о Дюке. Эндрю Хомзи обогатил меня своим пониманием музыки Эллингтона. Джоффри Л. Коллиер помог в исследовании некоторых произведений. Эдвард Бонофф выверил многочисленные страницы музыкального анализа и внес множество существенных предложений и критических замечаний.

Я особенно благодарен Джону Л. Феллу, предоставившему мне ряд неизвестных работ Эллингтона, которые я не мог разыскать сам. Он также уделил мне немало времени, демонстрируя кинофильмы с участием Эллингтона из своей личной коллекции, прочитал рукопись от начала до конца и сделал ценные комментарии.

Я бесконечно обязан Стэнли и Хелен Данс, которые часами беседовали со мной об Эллингтоне, вновь и вновь отвечая на вопросы, обсуждая и критикуя рукопись. Их помощь неоценима. Разумеется, содействие, оказанное мне четой Данс и всеми, о ком я упомянул выше, вовсе не означает их одобрения моей концепции личности и творчества Эллингтона, которая целиком остается на моей совести.

Я благодарю также своего редактора Шелдона Мейера за неизменную поддержку и терпение и, наконец, Уайли Хичкока и Институт американской музыки при Бруклинском колледже за содействие, позволившее мне проделать исследовательскую работу для этой книги.

Нью-Йорк, январь 1987 года

Джеймс Л. Коллиер

Глава 1

ДЕТСТВО

Большинство людей, знакомых с Эллингтоном, считали его личностью исключительной, человеком ни на кого не похожим, более крупным и величественным, чем обыкновенные люди. Признавая его замкнутость и недоступность, они вновь и вновь утверждают, что Дюк обладал каким-то особым своеобразием. Барни Бигард, его ведущий кларнетист на протяжении пятнадцати лет, уверял: «Все в его ансамбле знали, что имеют дело с гением». Кути Уильямс, работавший с Эллингтоном еще дольше, говорил: «Дюк — самый великий человек из всех, кого я встречал в жизни. Музыкант и человек». Он с детства был наделен способностью внушать уважение, а к концу жизни, по мнению некоторых, достиг той степени величия, которой никто не мог противостоять.

Эллингтон выделялся и среди ведущих джазовых музыкантов, и вообще среди художников, которые оказываются нередко самыми ординарными людьми, наделенными слабостями и пороками, не совместимыми, кажется, с поразительным совершенством их произведений и волшебной силой таланта.

У Дюка Эллингтона характер и талант составляли единое целое. А это большая редкость. Крупные творческие победы зависят в конечном счете не от профессиональной выучки и интеллектуальных усилий. В их основе дар, искра Божия, мастерство, не доступное большинству людей. Это способность по-новому выразить мысли и ощущения; выплеснуть поток ассоциаций, когда одна идея влечет за собой целую лавину; обнаружить взаимосвязь абсолютно несопоставимых явлений.

Талант подобного свойства необъясним. Он основа выдающихся творческих достижений. Дар этот не подвластен анализу. Он не позволяет приписать успех личным качествам художника, особенностям его воспитания или посторонним влияниям.

Дюк Эллингтон не обладал таким даром. Ему не хватало мелодической изобретательности Бикса Бейдербека или Джонни Ходжеса. Многие из знаменитых мелодий Дюка были подсказаны ему музыкантами его оркестра. У него практически нет чувства крупной формы, понимания музыкальной архитектуры произведения. Его концертные сочинения, где отсутствие логики

наиболее очевидно, постоянно подвергались критике за непоследовательность и бессвязность. Обладая безупречным чувством метра и пользуясь репутацией блестящего джазового пианиста, Эллингтон, однако, не обладал тем развитым ритмическим чутьем, свойственным, скажем, Луи Армстронгу, Бенни Гудмену или Лестеру Янгу, которое позволяет оживить свинговой пульсацией даже простейшие и примитивнейшие мелодии.

Тем не менее Дюк Эллингтон, скончавшийся в 1974 году, оставил после себя колоссальное джазовое наследие и, следовательно — если мы признаем джаз важной составной частью музыки нашего времени, — внес значительный вклад в развитие искусства XX века. Как могло это произойти? Каким образом человек, не наделенный заметным талантом, мог осуществить труд столь значительный?

Разгадка кроется в особенностях личности Эллингтона. Он высекал свои творения не резцом подлинного таланта, как, например, Армстронг или Чарли Паркер. Его инструментом был его характер. Натура Дюка Эллингтона стала определяющим фактором его завоеваний. Будь он хоть в чем-то иным, иными были бы и его достижения, а возможно, их бы и вовсе не существовало.

Большинство джазовых музыкантов наиболее полно выражают себя, а часто и создают лучшие свои произведения до двадцатипятилетнего возраста. Многие из них после тридцати мало что смогли прибавить к уже сказанному. Подобная скороспелость не характерна для Эллингтона. К двадцати восьми годам он не сочинил ничего достойного внимания. Он начал приобретать известность, когда ему исполнилось уже почти тридцать лет. И ему было уже за сорок (достаточно солидный возраст для джазмена), когда он вошел в пору музыкальной зрелости. Я уже где-то отмечал, что, умри Эллингтон в возрасте Бейдербека, он остался бы в памяти знатоков как заурядный бэнд-лидер 20-х годов, записавший полдюжины пластинок, которые представляли лишь незначительный интерес. Если бы он ушел из жизни ровесником Чарли Паркера, его помнили бы как претендента на корону Флетчера Хендерсона в качестве руководителя лучшего негритянского оркестра на заре существования биг-бэндов, а также как автора дюжины первоклассных джазовых композиций. Ну, а настигни его смерть в возрасте Фэтса Уоллера, Эллингтон вошел бы в историю джаза как значительная фигура, создатель целого ряда блестящих джазовых произведений, однако все же рангом ниже Армстронга, Паркера, Майлса Дэвиса и еще немногих, взошедших на вершину

джазового Олимпа.

Но Эллингтон прожил столь долгую жизнь и оставил наследие такого масштаба, что объем данной книги позволяет отразить его лишь частично. Чтобы оценить это наследие, мы должны понять, кто такой Дюк Эллингтон.

Начнем с того, что Дюк Эллингтон был негр. А быть черным в Америке — значит обрести почти уникальный жизненный опыт. История человечества никогда не знала ничего подобного. Англичане, французы и испанцы, принесшие рабство в Новый Свет, и американцы, подхватившие эстафету, не явились первооткрывателями. Рабство так же старо, как сама цивилизация. Однако в Америке в конечном итоге возникла субкультура, пронизавшая всю ее социальную структуру и оказавшаяся при этом и не целиком внутри, и не целиком вне ее. Субкультура американских негров развивалась параллельно главной ветви, временами переплетаясь с ней, но никогда полностью не срастаясь. В результате негры всегда воспринимались белыми как нечто инородное, экзотическое, опасное. Негры в свою очередь были вынуждены рассматривать основное культурное направление как бы с двух точек зрения. С одной стороны, они жаждали привилегий, которыми, казалось, обладают белые, с другой — яростно отвергали культуру, на которую им трудно было претендовать. Этот процесс соприкосновения и противостояния двух культур породил среди прочего новый стиль развлечений, сыгравший ведущую роль в становлении музыки Эллингтона.

Отмена рабства позволила неграм простодушно предположить, что они немедленно получат доступ ко всему, чего до сих пор были лишены: к образованию, политическим правам, работе, карьере, богатству. В период реконструкции, когда армии Севера, оккупировавшие Юг, открывали для негров все двери, казалось, что этим надеждам действительно суждено осуществиться. Настроенные оптимистично, негры рассчитывали обрести свою дорогу в жизни. Они начали учиться и вникать в политику. Стремясь влиться в общий поток, они выбрали своей моделью средний класс белых. Этот образец, по утверждению историка Джоэла Уильямсона, «был глубоко и последовательно викторианским». Негры, поднимавшиеся вверх по социальной лестнице, впитывали этический кодекс западного мира, утверждавший строгий стиль одежды и поведения и не допускавший никаких внешних проявлений сексуальности, опьянения, ни малейшей эмоциональной раскованности. Это считалось атрибутами «чужих», низшего класса негров, да и рабочего люда в целом. Особую роль в становлении Эллингтона

сыграло присутствие викторианских культурных традиций в искусстве. «Эталоны» искусства: музыка «Великой троицы» «*Имеются в виду Бах, Бетховен, Брамс. — Здесь и далее прим. перев.*», академическая живопись, греческая скульптура, пьесы Шекспира, романы Скотта — почитались как «возвышающие дух», хранящие от пороков и разврата. Для викторианцев искусство, и в особенности хорошая музыка, обладало нравственной ценностью. Такое именно отношение было воспринято и новым средним классом негров.

Однако во времена юности родителей Эллингтона условия существования негров начали изменяться. Действительно, на Севере, а отчасти и на Юге начали понимать, что негры, получившие право голоса на выборах, составляют значительную часть избирателей и ими не следует пренебрегать. В результате некоторые места в правительстве и политических организациях были в виде благодеяния предоставлены негритянским политикам, которые таким образом получили возможность распоряжаться горсткой должностей. Дверь, ведущая в мир белых, раскрылась чуть шире.

При этом на Юге в 80 — 90-е годы XIX века предпринимались настойчивые попытки эту дверь захлопнуть. Мощное движение за возвращение негров в рабство приобретало широкий размах. Оно спровоцировало эпидемию линчеваний, которая достигла пика в 1892 году, когда было убито 156 человек, в основном мужчин. Как отмечает Уильямсон, «внезапный и трагический рост числа линчеваний негров в 1889 и последующих годах представляется чудовищным вулканическим извержением на фоне расовых отношений Юга. На земле с ужасающей очевидностью и вправду творилось нечто беспримерное. Толпы людей, бесчинство, кипящая ярость, окровавленные искалеченные тела и запах горящей плоти».

Этот взрыв породил отчаяние среди негритянских лидеров и покончил с радужными надеждами на то, что стремление к цели, упорный труд и образование позволят черным занять достойное место в обществе. Белый идеал утратил свою притягательность. Тогда-то и пришло понимание того, что участь негра не похожа на судьбу белого. Мысль, впервые высказанная Уильямом Э. Б. Дюбуа, стала предвестием общественного движения под девизом «Черное прекрасно». Это новое осмысление своего предназначения сыграет определенную роль в подготовке «Гарлемского ренессанса», начавшегося около 1914 года и оказавшего в свою очередь серьезное воздействие на музыку Эллингтона.

Но изменение отношений ощущалось скорее лидерами,

нежели массой, которая все еще питала надежду влиться в общий поток. Родители Эллингтона до конца жизни следовали викторианскому идеалу и Дюка воспитывали в этом духе.

Прадед Дюка по отцовской линии родом был из Северной Каролины, прабабка — из Виргинии. Рабы, они были проданы или же перевезены в Южную Каролину, где в 1840 году родился дед Дюка Джеймс. Типичная для того времени ситуация: рабовладение в северных районах Юга, особенно в Виргинии, не приносило дохода, и лишнюю рабочую силу сбывали в Южную Каролину или Джорджию, где суровые условия существования в атмосфере ядовитых прибрежных испарений быстро сводили невольников в могилу.

Джеймс Эллингтон женился на Эмме, родившейся в 1844 году, возможно, на той же плантации, что и он сам. Джеймс был светлокожим, и его отцом вполне мог быть белый. Эмма имела более темный цвет кожи. В четырнадцать лет она родила своего первенца, а затем рожала еще в течение двадцати двух (или около того) лет. Вскоре после окончания Гражданской войны, году в 1868 или 1869, семья перебралась в графство Линкольн, на северо-западе штата Северная Каролина. Согласно одному из источников, они обосновались в городе Линкольнтон, в районе Рок-Хилл. Это была холмистая местность, пересеченная небольшой речонкой, на берегу которой и расположилось негритянское поселение.

Сначала Джеймс не имел постоянной работы, а Эмма устроилась в прислуги. Однако семье удалось обзавестись небольшой фермой. К несчастью, в 70-е годы Джеймса разбил паралич, и на долгие годы он оказался прикован к инвалидному креслу, что не помешало ему тем не менее вести хозяйство с помощью своего многочисленного потомства. Более того, он позаботился, чтобы его дети получили образование, по крайней мере такое, какое могло быть доступно негритянскому подрастающему поколению. Эллингтоны, безусловно, во многих отношениях возвышались над средним уровнем своей среды: были умнее, образованнее, целеустремленнее, чем большинство негров их окружения. Говорят, что Джон, брат Джеймса Эдварда, некоторое время преподавал в местной школе.

Однако времена не слишком благоприятствовали способным и честолюбивым неграм. Расовые конфликты обострялись, и поток линчеваний нарастал. После 1890 года Юг — и в частности, графство Линкольн — переживал экономическую депрессию. Возникли объективные причины для миграции негритянского населения в северные районы, и в начале 90-х годов, когда экономический спад, с одной стороны, и вал линчеваний — с

другой, достигли критической точки, клан Эллингтонов перебрался в Вашингтон, федеральный округ Колумбия.

Вашингтон пользовался среди негритянского населения Америки особой репутацией. Во-первых, после реконструкции Юга негры-южане на протяжении нескольких десятилетий видели в федеральном правительстве заступника от правительства штата и местных властей. Права негров не особенно уважались, но Вашингтону по крайней мере надлежало следовать духу равенства, и там хотя бы отчасти ощущали необходимость сделать что-то для негров. К примеру, время от времени на рассмотрение Конгресса выносились различные варианты законопроектов, гарантирующих участие негритянского населения в выборах, и некоторые из них были даже близки к принятию. Поэтому столица казалась многим убежищем, неприступной крепостью для защиты от наступающего противника.

Во-вторых, борьба за черных избирателей требовала открыть им путь к государственной службе, и к началу 90-х годов определенные посты в Государственном казначействе и Печатном дворе предназначались исключительно для негров. В результате в Вашингтоне сформировалась относительно многочисленная негритянская элита, располагающая деньгами и даже какой-то властью. К ней примыкали преподаватели университета Хауарда, а также его выпускники — черные врачи и юристы. Представители этой верхушки ценили себя очень высоко и вызывали восхищение у остальной негритянской массы. Лучи славы освещали и тех, кто принадлежал к среднему классу, так что вашингтонские негры во времена детства Эллингтона чувствовали себя передовой социальной группой в негритянской культуре.

Но существовала и оборотная сторона медали. Позади элегантных особняков с нарядными фасадами скрывалось ужасающее скопление грязных улочек, источавших «непереносимое зловоние». «Кто ни разу не рискнул заглянуть в эти задворки, вряд ли поверил бы байкам о том, что там происходит». Когда Эллингтон был ребенком, в этих трущобах проживало более двадцати тысяч негров. Условия существования в них, по свидетельству Джекоба Рийса, были гораздо тяжелее, чем в Нью-Йорке.

В пролете между достатком и бедностью располагались две или три промежуточные ступени социальной лестницы. «Я не знаю, — говорил сам Эллингтон, — на сколько каст делились негры в то время, но я твердо знаю, что, если ты завязывал знакомства не задумываясь, тебе сейчас же объясняли, что это

просто неприлично».

Понятно, что Дюк Эллингтон рос совершенно в иной атмосфере, чем, скажем, Луи Армстронг — выходец из презираемого меньшинства, в ком комплекс неполноценности укоренился столь прочно, что почти не поддавался осмыслению. Эллингтон, напротив, входил в социальную группу, все члены которой добились успеха, наполнявшего их гордостью и чувством превосходства не только над неграми низшего сорта, но и над многими белыми. Дюк писал в своей автобиографии, что его учителя постоянно говорили о самоуважении: «Мы выходили в жизнь, как на сцену, и испытывали огромную ответственность. Ведь всякий раз, видя одного негра, люди судят по нему обо всей расе. [Они] нас учили, что правильная речь и хорошие манеры — наша первейшая обязанность, потому что как представители черной расы мы должны внушать уважение к своему народу… Они были горды. И это великая расовая гордость. Как раз в то время возникло движение за десегрегацию школ в Вашингтоне. Угадайте, кто выступил против? Никто, кроме гордых негров Вашингтона, которых задело то, что белые дети, с которыми нам придется общаться, недостаточно хороши».

Все, кто знал Дюка Эллингтона в зрелом возрасте, не могли не видеть результатов этого воспитания: прекрасные манеры и безупречно правильная речь; безоговорочное требование уважения к себе; расовая гордость, которая задолго до развернувшегося в 60-е годы движения «Черное прекрасно» заставляла его утверждать, что он создает негритянскую музыку; неизменная потребность вращаться в обществе людей «высшего сорта», доходящая до того, что он не пускал на порог некоторых музыкантов своего оркестра, чтобы его семья не зналась с ними.

Итак, Вашингтон, как магнит, притягивал негров, особенно из Северной Каролины, которая находилась в нескольких часах езды на поезде. По крайней мере четверо из родни Эллингтона перебрались в Вашингтон в начале 90-х годов: Джеймс Эдвард — будущий отец Дюка, его брат Джон и еще двое — Уильям Дж. и второй Джеймс, о родственных связях которых с Джеймсом Эдвардом и Джоном мало что известно. К началу 1893 года они жили в меблированных комнатах в северозападной части города и в последующие несколько лет работали официантами. Но молодые люди горели желанием подняться наверх. И уже в 1897 году Джон управлял небольшой закусочной, где, вероятно, подавали устриц, а Джеймс стал кучером.

К этому моменту к ним присоединились еще двое Эллингтонов: Джордж — брат Джеймса Эдварда и Эдвард (кем он приходился остальным, также не установлено). Известно, что эти

четверо во всем поддерживали друг друга. Они вместе жили (по двое или по трое) и нередко помогали один другому устроиться на работу — судя по тому, что часто служили в одних и тех же местах. Эллингтоны — а некоторым из них к концу 90-х годов не исполнилось и двадцати лет — представляли собой группу умных и энергичных молодых людей, твердо намеренных добиться жизненного успеха.

Отцу Дюка — Джеймсу Эдварду, или Джею Э., как его обычно называли, — посчастливилось, когда в 1897 или 1898 году он попал в дом доктора М. Ф. Катберта, по-видимому имевшего аристократическую клиентуру и наблюдавшего семейства Моргентаусов и Дюпонов. Джеймс Эдвард, которому еще не было двадцати, начал работать кучером и получил жилье у хозяев, видимо, в комнатке при конюшне или каретном сарае, как и полагалось в те времена. Он прослужил в семье Катбертов почти двадцать лет и, сменив несколько должностей, занял наконец место домоправителя. Какие именно обязанности он выполнял, неизвестно. Но домоправитель в богатом доме — важная персона. Он надзирает за остальной прислугой и отвечает за изысканные увеселения, которые в ту пору были в обычае у людей этого круга. Джеймс Эдвард изъяснялся витиевато, очевидно переняв стиль речи у собственного отца, который, по воспоминаниям Рут — сестры Дюка, пытался заигрывать с девушками, уже будучи прикованным параличом к инвалидному креслу. Он направо и налево раздавал пошловатые комплименты типа: «Милашка может стать еще чуть-чуть милее, но красота — это навек». Он одевался настолько элегантно, насколько мог себе позволить, и жил широко, насколько хватало средств. «Джеймс Эдвард, — рассказывал Дюк, — был его карман полон или пуст, всегда вел себя так, будто у него куча денег. Он держался как богатый человек и воспитывал детей так, как если бы был миллионером». Обладая этими качествами, он быстро воспринял образ жизни хозяев. Он научился разбираться в винах и кушаньях, а также в фарфоре и тонкостях сервировки стола. Набравшись опыта, Джеймс Эдвард вместе с другими членами клана Эллингтонов стал обслуживать приемы в лучших домах Вашингтона. Однажды его даже пригласили в Белый дом. Он не только приносил своим домашним лакомую еду, но и получал в подарок от Катберта и других разрозненный фарфор и некомплектное столовое серебро. Эти вещи входили в обиход его семьи. Джеймс Эдвард понимал, что значит быть Джентльменом, и твердо решил стать им. Во всем этом обнаруживалась доля нарочитости, но его стремление к самоутверждению вызывает глубокое уважение. Дюк Эллингтон вырос не в богатом доме, временами с деньгами бывало туго, и

отчасти из-за жажды отца иметь только самое лучшее. Но, как это ни парадоксально, мальчик, в отличие от большинства своих ровесников, знал толк в шампанском и веджвудском фарфоре. И, конечно, тяга отца к изящному, пусть и поверхностная, отразилась на формировании житейских пристрастий Эллингтона. Он чувствовал себя ущемленным, если не получал всего по высшему классу, но оценивал себя не суммой заработанных денег, часто вообще этим не интересуясь. Все дело было в образе жизни.

Приблизительно в то же время, когда Джеймс Эдвард устроился в дом доктора Катберта, он познакомился с Дейзи Кеннеди. Ее семья занимала более высокое положение в негритянском Вашингтоне. Ведь Джеймс Эдвард начинал поденщиком, а отец Дейзи, Джеймс Уильям Кеннеди, был капитаном полиции, что предполагало политические знакомства, власть в негритянской среде и определенные отношения с белым истэблишментом.

Существовала семейная легенда, что отец Дейзи родился рабом в Виргинии и был незаконным сыном плантатора и рабыни. И сам Джеймс Кеннеди полюбил рабыню, тоже со смешанной кровью — негритянской и индейской. Хозяин освободил его (рабовладельцы иногда поступали так со своими сыновьями-полукровками), и юноша уехал в Вашингтон. После отмены рабства он вернулся в Виргинию за своей возлюбленной и перевез ее к себе, в столицу, где у них, по разным источникам информации, родилось девять, десять или двенадцать детей. Кеннеди был светлокожим, а кожа его дочери Дейзи выглядела еще светлее, так что, возможно, легенда заслуживает доверия.

Джеймс Кеннеди умер, когда Дюк был еще ребенком, в его детской памяти тот не сохранился, зато Дюк прекрасно помнил свою бабушку — Элис Кеннеди, которая прожила долгую жизнь. В семье ее называли Мама, она вела дом, полный детей и внуков, которые рождались и вырастали, рождались и вырастали.

Дейзи Кеннеди росла очень набожной и воспитывалась в строгих викторианских традициях. По словам близкого друга семьи Фрэн Хантер, Дейзи была «благонравна» и «вела себя с большим достоинством». Рут рассказывала: «Моя мать придерживалась строгих правил», она не красила губы, носила пенсне и была «настоящей викторианской леди».

Дейзи входила в жизнь, обладая тем, что в те времена считалось «преимуществами». Она была светлокожа, мила, даже красива, хорошо воспитана (для своего времени и окружения), а ее отец имел полезные связи. Социально она стояла лишь немного ниже дочерей врачей, адвокатов и преподавателей

колледжей, принадлежавших к высшему негритянскому обществу Вашингтона. Это была завидная партия, и можно лишь удивляться, что Дейзи предпочла — и ей это позволили — малограмотного кучера, только что спустившегося с гор Северной Каролины. Этот союз кажется еще более неожиданным, если принять во внимание то, что, при всей элегантности и изысканности манер, Джеймс Эдвард отнюдь не был пуританином. Рут откровенно признавала, что он всю жизнь «гонялся за юбками». Мерсер, сын Дюка, отлично помнивший деда, говорил, что тот «всегда любил сладкую жизнь». В зрелые годы он сильно пил и, возможно, стал алкоголиком. Он, конечно же, был не парой для Дейзи, как в социальном плане, так и в духовном. И все-таки она вышла за него. Почему? Кто знает… Может быть, ее подкупили светские манеры, скрывавшие недостаток образования и прочие слабости. Однако брак оказался довольно удачным. Случались между супругами и ссоры, виной чему служило пристрастие мужа к красивой жизни. Но Дюк утверждал: отец не щадил себя, чтобы Дейзи ни в чем не нуждалась — хороший дом, лето на побережье, подобающие туалеты. «Все лучшее подлежало проверке, дабы удостовериться, что это достойно матери».

Дейзи и Джеймс поженились 5 января 1897 года, на следующий день после того, как невесте исполнилось восемнадцать лет. Сначала молодожены жили в доме Кеннеди на Двадцатой улице. Возможно, в том же году или в начале следующего у них появился ребенок, который умер в младенчестве, но точных тому свидетельств не существует. Зато определенно известно, что 29 апреля 1899 года у молодой четы родился сын, названный Эдвардом Кеннеди Эллингтоном. Вплоть до ранних юношеских лет он оставался их единственным ребенком.

Еще год семья прожила в доме родных жены. Примерно в 1900 году, когда Дюку исполнился год, Джеймс стал домоправителем у Катберта, и резонно предположить, что прибавление жалованья позволило ему обосноваться собственным домом. Скорее всего, пришлось ограничиться несколькими комнатами, взятыми в аренду. В течение десяти лет после первого переезда Эллингтоны меняли квартиры ежегодно, перемещаясь с места на место в негритянском районе, расположенном между площадью Дюпон-серкл и университетом Хауарда. В эти годы Дейзи нередко подрабатывала у доктора Катберта то в качестве регистратора, а то и при подготовке стола для званых вечеров. Это означало, что, как ни пыжился Джеймс, семье приходилось бороться за существование.

Тем не менее у Дюка было счастливое детство. Сейчас их район находится в полуразрушенном состоянии, но в те давние времена его широкие улицы щеголяли трех— и четырехэтажными кирпичными домами. Во дворах росли деревья, там было много света и воздуха. Вполне возможно, что Эллингтоны занимали в одном из таких строений по крайней мере этаж.

Детство Дюка не отличалось особенным богатством событий, но оно ничем не омрачалось и было благополучнее, чем у многих. Двоюродные братья и сестры, дядюшки и тетушки приезжали и уезжали. В доме часто собирались гости. Сами Эллингтоны регулярно навещали бабушку и дедушку Кеннеди, бывали и у других многочисленных родственников. И везде — накрытый стол и веселье. Летом Джеймс отправлял жену и сына «на побережье», так было принято в городских семьях. Считалось, что городская жара — источник болезней и очень опасна для детей. Дейзи и Дюк подолгу гостили у родных в Атлантик-Сити, Филадельфии, Эсбери-Парк. А в Вашингтоне мальчик лазал на деревья, особенно на любимую старую грушу в дедушкином дворе, болел обычными детскими болезнями, играл в бейсбол. (В мемуарах Эллингтон рассказывает, что был азартным бейсбольным болельщиком, но так как в зрелом возрасте к спорту он не проявлял никакого интереса, а, наоборот, не выносил свежего воздуха и держал окна закрытыми, то этому признанию вряд ли стоит особенно доверять.)

Отрочество Дюка освещалось любовью к нему всего их большого разветвленного рода. А Дейзи просто обожала его. «До четырех лет моя мать не сводила глаз со своего маленького сокровища, со своего чуда», — вспоминал Дюк. Когда он болел воспалением легких, она «день и ночь» молилась у его постели. Когда же сыну исполнилось пять и он пошел в школу, она тайком провожала его и ждала, пока за ним захлопнется дверь, а после занятий обычно встречала его в школьном дворе.

Взаимоотношения Дюка с матерью носили совершенно исключительный характер. Мы не знаем, почему Дейзи любила своих детей до безумия. Если правда то, что она когда-то лишилась первенца, то ее поведение можно объяснить боязнью потерять и второго ребенка, единственного, в течение долгих лет, сына. Но каковы бы ни были причины, Дюк рос в атмосфере бесконечной материнской любви, в уверенности, что в ее глазах он самый лучший. Не многие дети так удачливы. Именно тогда Дюк пришел к убеждению, что он особенный, единственный, неповторимый. «Тебя благословил Господь», — не уставала повторять Дейзи, имея в виду, что ее сын не такой, как все, и Дюк верил ей. Он ощущал себя в буквальном смысле «маленьким

принцем». Еще ребенком он, стоя на крыльце дома, принуждал своих двоюродных братьев и сестер кланяться и приседать в его присутствии. «Я великий, благородный, я — дюк. Люди будут восхищаться мной». Младшая кузина Дюка, Бернис Уиггинс, помнит, как она бесилась, когда он заставлял ее стоять навытяжку, пока сам вещал: «Возлюбленная мать, твой сын будет величайшим, великолепнейшим, прославленным дюком».

В дальнейшем он вел себя не просто как знаменитость, но как особа королевской крови. Спустя годы Дюк Эллингтон был представлен английской королеве Елизавете. Ирвинг Таунсенд, в течение ряда лет занимавшийся выпуском пластинок Эллингтона, сообщает: «Судя по отчетам об их встрече, Эллингтон отвечал на комплимент еще большим комплиментом, очаровав королеву своим сладкоречием». В качестве подношения он посвятил ей пьесу «The Queen's Suite». «Эллингтон работал над сочинением „The Queen's Suite“ с большим усердием, чем над созданием какой-либо другой своей вещи, из тех, к которым я имел отношение». Напечатана была одна-единственная копия лично для королевы. И вплоть до смерти Дюка произведение не тиражировалось. Эта история свидетельствует о том, что Дюк чувствовал себя достойным королевских особ.

Ощущение собственной неповторимости зародилось у Дюка в детские годы и всю жизнь оставалось определяющим фактором его характера. Оно проявлялось в его поведении самыми различными способами. Это и отказ от объяснений с людьми ниже себя, как бы ни оскорбительны были их действия; и умение выслушивать самую льстивую похвалу не краснея; и бесстрашная готовность к любым свершениям; и внушительный тон и склонность повелевать.

Итак, начиналось отрочество Дюка Эллингтона, оберегаемого и любимого ребенка, растущего в благополучной семье, где благонравие растворено в воздухе, которым он дышит. Он верит в себя и не сомневается, что, вопреки всему, рожден для высокого предназначения.

Глава 2

ПЕРВЫЕ УРОКИ МУЗЫКИ

Начало отрочества Дюка Эллингтона совпало по времени со стремительными и бурными изменениями в мире развлечений, куда Дюку скоро предстояло войти. Эти перемены были обусловлены глубоким и всеобъемлющим сдвигом в американском общественном сознании, сдвигом, таившим столь далеко идущие последствия, что даже сегодня не многие, за исключением специалистов в этой области, осознают его значение. Один из таких экспертов, Льюис А. Эренберг, в исследовании, посвященном ночной жизни Нью-Йорка, пишет: «Ученые признали, что период с 1890 по 1930 год обозначил внутреннюю переориентацию американской культуры, которая выразилась в отказе от традиционных этических правил, предписывавших индивидууму добровольное подчинение социальным нормам. Начиная с 90-х годов моральные ценности постепенно теряют свою принужденность, а ограничения, сдерживающие свободу желаний и стремлений личности, становятся менее жесткими».

Эта проблема слишком многозначна, чтобы рассматривать ее здесь сколько-нибудь детально. Достаточно сказать, что новые взгляды отбросили викторианский запрет на удовольствия и самовыражение как таковые и дали людям возможность более непринужденно наслаждаться жизнью за счет ослабления самодисциплины и социального контроля. На деле это открывало большую свободу в сексуальной жизни, в употреблении спиртного, то есть знаменовало пришествие того, что называлось «веселой жизнью». «Весело жить» значило иметь право посещать ночные увеселительные заведения, танцевать, петь и есть сколько влезет.

Естественно, появилась группа предпринимателей, намеренных извлечь выгоду из такого поворота событий, предоставив людям то, чего им не хватало для ощущения полноты жизни. Они заложили фундамент великой индустрии развлечений, которая в большей степени, чем что-либо иное, стала символом Америки XX века. Не случайно, что кабаре, музыкальный театр, кинематограф, коммерческая музыкальная индустрия Тин-Пэн-Элли «*«Улица луженых кастрюль» — Двадцать восьмая улица в Нью-Йорке, где располагались ведущие*

нотоиздательские фирмы, торговые и рекламные агентства, пропагандировавшие и распространявшие развлекательную музыку.», танцзал, ночной клуб выросли за два десятилетия нашего века в могучие институты. Молодые представители среднего класса поколения Эллингтона обнаружили абсолютно новый и волнующий мир, противостоящий затхлой пристойности их собственных домов с гравюрами Ландсира на стенах и пыльными томиками Шекспира и поэтов Озерной школы. Разумеется, этот новый мир не таил никаких открытий для детей, выросших в негритянских и иммигрантских гетто больших городов. Многие из них еще задолго до возмужания по собственному опыту знали и о проституции, и об алкоголизме, и о наркомании. Однако молодежи из круга Эллингтона все представлялось необыкновенным и притягательным. Мы должны отдавать себе отчет в том, что дух перемен выражался отнюдь не в элементарном стремлении к чувственным наслаждениям. Молодежь ощущала, что новое сознание — «истинное», а старое — «ложное». Молодое поколение упивалось жизнью со всей страстностью молодости, утверждая свое моральное право свободно развлекаться, танцевать, пить и любить. Это был настоящий крестовый поход. Они безоглядно устремлялись ко всему самому новому, будь то танцы, напитки или музыка, видя в этом свой нравственный долг.

А новейшей музыкой во времена юности Эллингтона стал регтайм. Он был создан пианистами-неграми примерно в третьей четверти XIX века и, возможно, явился итогом попыток воспроизвести на фортепиано бренчание банджо. Пожалуй, наиболее пышно рег расцвел в окрестностях Сент-Луиса, но к началу 80-х годов он встречался уже по всему Югу и даже кое-где на Севере, особенно в пивных и публичных домах. Характерная черта этой музыки — интенсивное синкопирование мелодии в партии правой руки, контрастирующее с четкой двухчетвертной пульсацией в сопровождении. К середине 90-х годов классические регтаймы уже были сочинены, записаны и изданы. Они очень быстро приобрели исключительную популярность. Нотные записи регов, например «Maple Leaf Rag», расходились сотнями тысяч. В первые годы нового века, когда Дюк Эллингтон был еще ребенком, регтаймы стали настолько модными, что знаменитым дирижерам, таким, как Джон Филип Суза, приходилось включать их в репертуар своих оркестров.

Спустя десятилетие регтаймовую лихорадку сменил растущий интерес к другой новой музыкальной форме — блюзу. Когда возник блюз, точно определить трудно. Однако утверждения о том, что корни его уходят глубоко в XIX век,

сомнительны. И У. К. Хэнди, «отец блюза», и Ма Рейни, «мать блюза», уверяют, что впервые услышали его в самом начале XX века. И тот и другая в предшествующие десятилетия исколесили Юг вдоль и поперек, и трудно представить, чтобы они могли не заметить блюз, будь он хоть сколько-нибудь распространен. По моим предположениям — но это всего лишь догадки, — блюз явился результатом эволюции трудовой песни и родился в районе дельты реки Миссисипи, в окрестностях Кларксдэйла, а затем начал свое путешествие вниз по реке к Новому Орлеану, где его начали исполнять вскоре после 1900 года. В 1912 году четыре блюза были опубликованы, в том числе «Memphis Blues», ставший для У. К. Хэнди первой ступенью к славе.

Без ведома Эллингтона, да и вообще кого бы то ни было из вашингтонцев, в Новом Орлеане развивалась «гибридная музыка», представлявшая собою неразложимую смесь рега, блюза и эстрадных песен. К 1910 году джаз, все еще называемый регтаймом, а иногда просто «хот-исполнением», хорошо знали в Новом Орлеане. Тогда же музыканты начали выезжать за пределы города. Но лишь в 1915 году, когда белые профессионалы завезли джаз в Чикаго, он произвел настоящую сенсацию. Поднятый им переполох побудил одного из антрепренеров организовать концерты джазового оркестра «Original Dixieland Jazz Band» в Нью-Йорке, где он также вызвал бурю восторга. В 1917 году фирма «Виктор» записала их выступления. Пластинки имели колоссальный успех. Так начался джазовый бум.

Интерес к джазу и регу подогревался в значительной степени повальным увлечением танцами, охватившим страну в 1912 году, но, безусловно, возникшим и постепенно разгоравшимся уже в предшествующее десятилетие. В XIX веке, в старые добрые времена, приличные люди не ходили танцевать в общественные заведения. А если они вообще танцевали, то шотландские рилы и экосезы — относительно сложные танцы, требовавшие хорошей сноровки. Однако полузапретное веселье салунов и борделей кружило голову совершенно иными танцами, возможно родившимися в негритянских регтаймовых барах. Они были разнообразны, но имели и определенное сходство — характерный шаг — и объединялись под названием «трот»: фокстрот, теркитрот, а также баннихаг «*Fox — лиса, trot — шаг, turkey — индюшка, bunny — заяц, hug — объятие (англ.).*» и проч. Троты отличались ритмичностью и осваивались в пятнадцать минут. А самое главное, их танцевали, тесно прижимаясь друг к другу. Примерно в 1910 году троты из салунов переместились в порядочные дома. Через пару лет танцевальное безумие, взвинченное популярностью танцевальной пары Вернона и Айрин

Касл, привело к тому, что в ресторанах появились оркестры, а посетителям было позволено танцевать между столиками. С этого момента и до конца второй мировой войны такие танцы оставались любимым развлечением американской молодежи. На протяжении десятилетий молодые мужчины приглашали молодых женщин «потанцевать» (с этого начиналось знакомство), пока этот способ ухаживания не сменился другим — приглашением в кино, в полуосвещенный зал. В годы после первой мировой войны молодым людям не составляло труда ходить на танцы по нескольку раз в неделю. Еще в 1915 году Фрэнсис Скотт Фитцджеральд писал из Принстона своей младшей сестре Аннабелл о том, как добиться успеха у молодых людей. «Танцы — самый лучший способ», — сообщал он.

Ну а танцы немыслимы без музыки, и троты, казалось, просто требовали неровных, смещенных ритмов. Неудивительно поэтому, что, как отмечает в своем блестящем исследовании регтайма Эдвард А. Бёрлин, «самое заметное изменение в регтайме 10-х годов — усиленное использование пунктирных ритмов». Однако новая джазовая музыка оказалась не чем иным, как демонстрацией пунктирных ритмов. Именно она очень скоро пришла на смену регтайма в качестве основного танцевального аккомпанемента. К началу 20-х годов регтайм изжил себя и в глазах молодежи выглядел пережитком прошлого. Музыкой нового века становился джаз. Недаром же 20-е годы получили название «века джаза». Все переменилось очень быстро. В 1917 году, с выпуском первых пластинок оркестра «Original Dixieland Jazz Band», термин «джаз» вошел в обиход, а уже в 1922 году Ф. С. Фитцджеральд решает озаглавить сборник своих произведений «Сказки Века Джаза».

Повальному увлечению новой музыкой способствовало также изобретение механической системы воспроизведения звука. Механическое пианино позволило исполнять регтаймы в домах, где никто не владел инструментом настолько, чтобы справиться с достаточно сложными регами Джоплина, Джеймса Скотта или Джозефа Лэмба. Еще более значительным фактором оказалось широкое распространение граммофонов. Первоначально это была дорогая игрушка, доступная лишь богатым, но уже на рубеже веков и особенно в годы, совпавшие с первой мировой войной, дешевые модели наводнили рынок и устремились в дома средних американцев. И наконец в начале 20-х годов с появлением еще одного способа звуковоспроизведения — радио — «живая музыка», исполняемая в далеких городах, стала доставляться прямо на дом. Джаз зазвучал по радио в 1923 году, а к концу 20-х поток новой музыки заполонил эфир. Эллингтона сделало

знаменитым именно радио.

В годы мужания Дюка созданию благоприятных условий для формирования нового типа развлечений, и в частности джаза, способствовал целый ряд факторов, среди них и музыкальный, и технический, и духовный. Тем не менее пройдет еще некоторое время, прежде чем Эллингтон осознает существование новой музыки. Джеймс и Дейзи Эллингтон следовали жестким викторианским традициям жизни среднего класса и всегда испытывали на себе их давление. Люди этого круга, белые и негры, рассчитывают, что их дети будут хорошо учиться, вести себя как юные леди и джентльмены, держаться от греха подальше и сторониться детей из плохих семей. Негры с положением, такие, как Эллингтоны, ненавидели — и это не преувеличение — блюзы и прочие формы «низкой» музыки, исполняемые безграмотными и, несомненно, безнравственными черными работягами. Негритянский средний класс свято дорожил своим статусом: считалось, что даже малейший намек на испорченность может выбить человека из седла. Все, что находилось вне общепринятой культуры, вызывало недоверие, и особенно музыка. Когда родители Флетчера Хендерсона, принадлежавшие к среднему классу, узнали, что их сын собирается на гастроли в качестве аккомпаниатора и музыкального распорядителя исполнительницы блюзов Этель Уотерс, они были настолько встревожены, что не преминули отправиться из Джорджии в Нью-Йорк, чтобы увидеть все собственными глазами. Хендерсону к тому времени шел третий десяток. Лил Хардин, пианистка, ставшая впоследствии женой Армстронга и участницей ансамбля «Hot Five», рассказывала, что ее мать называла блюз «никчемной развратной музыкой никчемных развратных оболтусов, такой же грубятиной, как их мысли».

Ключевое слово здесь «грубятина». Грубятиной был блюз, а также трудовые и плантационные песни, негритянские религиозные гимны. Как оценивал эту музыку отец Эллингтона, судить трудно. Блюзов в детстве, в Северной Каролине, он, конечно, не слышал, но трудовые и церковные песни там хоть когда-нибудь да звучали. Что касается Дейзи, то она вряд ли вообще имела представление о таких формах фольклорной музыки, а Джеймс, при его стремлении к успеху, не мог не разделять общепринятого мнения среднего класса о том, что это действительно грубятина. Спустя многие годы Рут, сестра Дюка, вспоминала, как они с матерью сидели у себя дома в гостиной, в окружении викторианской мебели, мягких кресел с салфеточками на спинках, фарфоровых пастушков и пастушек, которых коллекционировал Джеймс, когда диктор по радио вдруг объявил:

«Дюк Эллингтон и его „музыка джунглей“».

«Это был настоящий шок. Мы вдвоем, моя мать и я, сидим в Вашингтоне, в нашей респектабельной викторианской гостиной. Моя мать была такой пуританкой, она даже губы никогда не красила, и вдруг по радио говорят, что выступает Дюк Эллингтон со своей „музыкой джунглей“! Это звучало ужасно странно, никак не вязалось одно с другим».

Понятно, что Дюк не слышал в детстве ни церковных госпелов с прихлопыванием, ни трудовых песен, ни салунных грубых регтаймов, которые дали толчок популяризации этого жанра. Музыка такого рода составляла принадлежность грязных улочек, прячущихся за приличными домами, но Эллингтон не имел дела с их обитателями и ни разу в жизни не упоминал о знакомстве с негритянским фольклором. Парадокс заключался в том, что время от времени Дюк заявлял, будто пишет «негритянскую» музыку, и включал собственные обработки трудовых песен и церковных гимнов в такие композиции, как, например, «Black, Brown and Beige». В действительности же большую часть того, что он знал о негритянской музыке, он усвоил из книг.

Дюк Эллингтон воспитывался в той же музыкальной традиции, что и белые дети среднего класса. Дейзи Эллингтон, по всей видимости, неплохо играла на фортепиано, и Дюк вспоминал, как она исполняла сентиментальные пьесы из обычного полуклассического репертуара. Джеймс подбирал на слух. И Дюк и Рут рассказывали, что он мог играть «оперы» — скорей всего, это были наиболее известные фрагменты, широко популярные в те годы, такие, как ария «Марта» или, скажем, марш из «Аиды». Похоже, однако, что больше времени он посвящал созданию того, что называлось «парикмахерскими» квартетами, и разучивал с остальными певцами их партии. Другие члены обширного клана Эллингтонов и Кеннеди играли на различных музыкальных инструментах и пели. Естественно, тот же стандартный набор американских песен.

Конечно, Дюк мог слышать спиричуэлы и плантационные песни, исполняемые, к примеру, Стивеном Фостером и восходившие к негритянскому фольклору. В то время негры среднего класса хранили традицию вокальной музыки. В большинстве крупных городов они поддерживали музыкальные общества, группировавшиеся вокруг хоровых ансамблей, которые часто устраивали еженедельные концерты с участием солиста, подчас хорошо известного, как, например, Роланд Хейз, приезжавший на гастроли. Многие негритянские газеты регулярно помещали колонку комментария о деятельности таких

клубов и давали оценку, почти всегда положительную, их концертам. В программу подобных концертов, помимо обычного вокального репертуара, включали спиричуэлы и плантационные песни, которые к началу XX века стали частью общего потока американской культуры. Эллингтон, безусловно, был знаком с таким искусством, корнями уходившим в негритянский фольклор, но европеизированным на потребу общественному вкусу. Однако главным образом в его доме звучала музыка белых, музыка «композиторская».

Когда Дюку исполнилось лет семь (а может быть, восемь или девять), Дейзи решила учить его музыке. Это также было принято в приличных семьях. Никто, конечно, и не думал, что он станет профессионалом, тем более руководителем танцевального оркестра. Просто имелось в виду, что порядочный человек их круга должен немного разбираться в музыке. Искусство, как мы уже отмечали, считали облагораживающим, исправляющим нравы, а музыку, которая усмиряла даже диких зверей, ставили выше всего. К тому же до наступления эры радиовещания и звукозаписи в доме, чтобы не стыдно было перед гостями, полагалось иметь хотя бы одного пианиста, который мог бы аккомпанировать пению, составлявшему в ту пору важную часть домашних развлечений. В большинстве американских средних семей по крайней мере одна из дочерей обязательно брала уроки музыки, но и для сыновей это не являлось редкостью. Обычным персонажем карикатур тех лет стал несчастный мальчишка, сидящий за фортепиано с бейсбольной перчаткой на коленях.

Учительница Дюка носила фамилию Клинкскейлз «*Clink — звон, раздающийся при соприкосновении бокалов; scale — гамма (англ.)*». Имя звучало так странно, что возбуждало сомнение в самом существовании его обладательницы. Но Мариетта Клинкскейлз действительно проживала в доме № 739 по Четвертой улице северо-западной части Вашингтона, рядом с Эллингтонами, и давала уроки музыки. (Стэнли Данс, англичанин, долгие годы друживший с Эллингтоном, говорил, что эта фамилия не так уж редко встречается в Англии и что ему понадобилось время, чтобы понять, в чем, собственно, заключен юмор.) Мы точно не знаем, чему Мариетта учила Дюка. Но можно предположить, что их занятия нисколько не отличались от занятий с другими детьми: гаммы и простейшие пьесы — вот все их содержание. Дюк, однако, не питал особого интереса к музыке и уж тем более к своим урокам. Он почти не занимался дома и как мог увиливал от занятий с учительницей, пока наконец Дейзи, обожавшая сына, не сдалась. Мы не знаем, сколько продолжалось обучение, но вряд ли оно заняло больше

нескольких месяцев, а возможно, ограничилось лишь несколькими неделями. Однако и этот срок оказался полезным. Ведь, когда в Дюке все же проснулся интерес к музыке, его потянуло к фортепиано, а, скажем, не к барабану, банджо или трубе. А путь к сочинению музыки гораздо короче, если играть на пианино, а не на ударных.

В седьмом и восьмом классах Дюк учился в Неполной средней школе Гаррисона, а затем в Средней технической школе Армстронга. Это было не лучшее среднее учебное заведение для негров (как, например, школа Данбара, где учились дети из семей с самыми честолюбивыми устремлениями), а профессиональная школа, выпускники которой получали техническую специальность. Из всего сказанного следует, что Эллингтон, при всех своих способностях, учился посредственно и без энтузиазма. Он занимался ровно столько, сколько было необходимо, чтобы хоть как-то успевать, а иногда не делал и этого. Закончить среднюю школу он не смог. Важнее всего для него было получать удовольствие, и, когда он в конце концов увлекся музыкой, школьные уроки отошли на второй план.

По его собственным словам, интерес к музыке проснулся в нем лет в четырнадцать, благодаря пианисту по имени Харви Брукс, которого он услышал в Филадельфии, когда летом гостил на побережье у своих родственников в Эсбери-Парк. Брукс, бывший немногим старше Дюка, стал неплохим профессиональным музыкантом и получил некоторую известность в джазе, гастролируя с популярной исполнительницей блюзов Мэми Смит. Он записывал собственные пластинки и участвовал в сеансах с другими исполнителями. Среди этих работ есть даже запись одного выступления с Армстронгом. Эллингтон вспоминал: «[Брукс] свинговал. Его левая рука была грандиозна, и, пока я шел домой, я весь истомился по игре. До этого я никак не мог сдвинуться с места, но, услышав его, я сказал себе: „Парень, ты должен это сделать“. Я покрутился среди пианистов, но так и не освоил то, чему они учили».

Эллингтон начал поздно и нагонял с трудом. Вскоре после того, как он услышал поразившее его выступление Харви Брукса, Дюк подхватил простуду и просидел две недели дома. Все эти дни он бренчал на пианино, вспоминая то немногое, что получил от миссис Клинкскейлз. Он придумал пьеску, которую назвал «Soda Fountain Rag», так как подрабатывал газировщиком в кафе «Пудл Дог» на Джорджия-авеню. Кафе это, правда, больше походило на кабаре, чем на кафе-мороженое, и было одним из трех или четырех мест, где проводили время молодые негры из

тех, что побогаче. Вскоре появилась еще одна композиция, под названием «What Do You Gonna Do When the Bed Breaks Down», и, имея в запасе две эти мелодии, Дюк стал играть на вечеринках для своих школьных приятелей. Обе пьесы чрезвычайно просты. Такие под силу любому подростку. «Меня приглашали очень часто, — вспоминал Дюк. — И я обнаружил, что, когда играешь на пианино, около инструмента всегда появляется хорошенькая девушка».

Позже, когда ему исполнилось лет пятнадцать, Дюк стал захаживать в «Бильярдную Фрэнка Холлидэя» на улице Т между Шестой и Седьмой улицами северо-восточной части города, рядом с известным негритянским театром «Хауард». Бильярдная притягивала любителей азартных игр, охотников повеселиться, а также местных пианистов. Среди последних многие были самоучками, хотя встречались и неплохо обученные музыканты. Эллингтон слушал, смотрел и задавал вопросы. Судя по всему, он был обаятельным молодым человеком, поскольку некоторые из этих людей, старшие по возрасту, лезли из кожи вон, чтобы помочь ему. Один из них, Оливер Перри, по прозвищу «Доктор» (он носил очки), отличался высокомерием и держался очень гордо, что производило впечатление. Дюк знал Перри по «Бильярдной Холлидэя», а кроме того, встречался с ним на танцевальных вечерах для старшеклассников, где Перри иногда играл. Эллингтон по собственной инициативе стал захаживать к нему в гости, Перри понемногу учил его и не только ничего не брал за уроки, но даже угощал своего подопечного. От Перри Дюк узнал способ различать аккорды в нотной записи. Это означало, что, даже не умея играть по нотам, можно было распознать мелодию и исполнить ее правой рукой, а левой подобрать сносный аккомпанемент. Конечно, услуга оказалась медвежьей, так как позволила Эллингтону кое-как приспособиться к инструменту и избавила его от необходимости учиться всерьез.

Второй человек, опекавший Дюка, Генри Грант, пользовался известностью в музыкальных кругах Вашингтона. Он вел уроки музыки в школе, где учился Дюк, а также руководил Афроамериканским фольклорным хором — одним из музыкальных коллективов, которые составляли неотъемлемую принадлежность культурной жизни негритянского среднего класса. Грант снабдил Дюка некоторыми сведениями из области гармонии.

Познания, полученные Эллингтоном от Перри, Гранта и некоторых других, были отрывочны и являлись скорее плодом указаний и рекомендаций, нежели систематического обучения. К этому можно добавить следующее. Во-первых, Эллингтон всю

жизнь всячески избегал формального образования. Он не признавал самодисциплины и еще менее мирился с тем, чтобы кто-либо предписывал ему, что делать. Он при первой же возможности улизнул от занятий с миссис Клинкскейлз и никогда особенно не блистал в школе. А когда наконец увлекся музыкой, то вместо того, чтобы попросить родителей нанять учителя, как поступает большинство подростков, он устроил все сам, лишь бы не вступать в официальные отношения «учитель — ученик».

И позже, в зрелые годы, он с презрением отзывался о формальном обучении. Его друг Эдмунд Андерсон как-то предложил ему поступить в Музыкальный колледж Джульярда и освоить теорию, на что Эллингтон ответил: «Эдмунд, мне кажется, согласись я на это, я лишусь всего, что имею. Все погибнет». Однажды он обнаружил, что Джоя Шерилл, певица, выступавшая с ансамблем в 40-е годы, берет уроки вокала. «Он был вне себя. Он сказал: „Никаких уроков. Я запрещаю это делать. У тебя есть свой стиль. А эти уроки погубят то, что дано от природы“».

Эллингтон, как станет ясно, отводил особую роль возможности непосредственного выражения природной одаренности своих музыкантов. Дело доходило даже до того, что он побуждал их «принять для храбрости», если видел в этом необходимость. Культ естественности, несомненно, обусловливал его отношение к систематическому обучению. Однако за этим скрывалось и нечто более глубинное. Он просто не желал подчиняться кому бы то ни было. «[Дюк] никогда не просил что-нибудь ему показать, — рассказывал Сонни Грир. — Гордость ему не позволяла». Мерсер, который часто рассуждал о пренебрежении отца к регулярным занятиям, говорил: «Музыкальные познания были накоплены им самостоятельно. Многое воспринято просто на слух, а в дальнейшем закреплено практикой». Путь непростой, он требовал большего времени и больших усилий, но Дюк сам его избрал.

Одна из причин того, что он ничему не отдавал столько сил, сколько музыке, состояла в том, что именно музыка, в его представлении, открывала доступ в новый век, одухотворенный новым сознанием, а попросту говоря, прокладывала ему путь наверх. В зрелые годы Эллингтона принимали нередко за человека более интеллектуального, нежели то было на самом деле. Порой его высказывания о самом себе воспринимались как иронические, тогда как в действительности он говорил только то, что хотел сказать. Это касается и замечания Дюка о том, что его интерес к фортепиано подогревался уверенностью в том, что женщины любят пианистов. То же самое писал Мерсер, вполне

подтверждая искренность признания отца: «Я думаю, главное, что толкнуло его в шоу-бизнес, была возможность всегда заполучить девушку, которая сидит рядом и восхищается тобой, пока ты играешь на пианино». И в Нью-Йорке, когда у Дюка появился свой ансамбль, он не торопился достичь чего-либо значительного в музыке, помимо того, что требовалось, чтобы не потерять работу. В его воспоминаниях о годах юности нет практически ничего, позволяющего предположить, что музыка как таковая имела для него самостоятельную ценность. Скорее, она была средством в достижении других целей. Многие молодые музыканты поколения Дюка — Бикс Бейдербек, Луи Армстронг, Фэтс Уоллер, — сделавшие имя в джазе, испытывали влечение, даже страсть, к самой музыке. Открывавшаяся при этом «красивая жизнь» служила лишь изящной оправой. Для Дюка музыка оставалась одной из многочисленных забав на празднике жизни.

Подобное отношение выливалось в поиски легких путей, стремление обойтись минимумом усилий и произвести впечатление, особенно не выкладываясь. Дюк рассказывал: «Когда что-то оказывалось выше моих возможностей, я отыскивал нечто более-менее подходящее, доступное моему уровню. В конце концов, неожиданно для самого себя, я обнаружил, что мои музыкальные находки вполне тянут на роль заменителей, а некоторые из них столь удачны, что даже привлекли внимание тех, кто стоял выше меня». В этих словах есть доля лукавства. По сути же они означают, что Дюк прибегал к приемам, которые устраивали слушателей-дилетантов, но не удовлетворяли профессионалов. В частности, Эллингтон, судя по всему, так никогда и не освоил технику «страйд» в партии левой руки, которая составляла в те годы квинтэссенцию джазового фортепианного стиля. Для начинающего главная трудность в овладении страйд-манерой заключалась в том, чтобы правая и левая руки действовали противоположным образом — помните шутку, когда вам предлагают одновременно одной рукой гладить себя по голове, а другой похлопывать по животу? Хотя позже Эллингтон и развил некое подобие страйд-стиля и использовал его в своем исполнении, он все же чаще старался обходиться без этой техники, предпочитая более упрощенную, требующую меньшей координации движений. Я вовсе не намерен преувеличивать технические недостатки Эллингтона-пианиста, но они, к сожалению, имелись. Эдмунд Андерсон однажды без всякой задней мысли поставил перед Эллингтоном нотный альбом «My Funny Valentine» и совершенно опешил, поняв, что Дюк с трудом разбирает ноты. Хуан Тизол, в течение долгих лет тромбонист в оркестре Эллингтона и один из самых

образованных музыкантов из всех, кто работал с Дюком, говорил: «Дюку нельзя было дать ноты [партитуру] и сказать: „Играй эту партию“. Это был не тот исполнитель. Он не мог так играть. Он играл свое. И такой партии нигде не было. Нет, Дюку Эллингтону никто не мог дать ноты и сказать: „Играй!“ Не такой он был человек. Нет, он не мог этого делать». Клод Хопкинс, один из молодых людей, принадлежавших к привилегированному негритянскому кругу (отец — профессор в университете Хауарда, а сам он учился в консерватории), куда вошел и Дюк, рассказывал: «Дюк был одним из наших. Мы дружили всю жизнь. Сначала у него не очень-то получалось. Он плохо знал ноты. Но со временем освоился». Сам Эллингтон признавался: «У меня никогда не выходило играть так, как другие. Поэтому я придумывал свое».

Это еще одно из тех замечаний, которые воспринимались как ирония (а Дюк, возможно, на это и рассчитывал), хотя здесь присутствовала и изрядная доля правды. Уже на этом, раннем, этапе мы обнаруживаем влияние натуры Эллингтона на его творчество. В силу разных причин, обусловленных в первую очередь складом его характера, Дюк не желал трудиться не покладая рук ради овладения отточенной фортепианной техникой. Недостаток мастерства заставлял его изобретать, импровизировать, искать и находить простые решения. Он вынужден был творить, чего не требовалось обученному пианисту, хорошо игравшему по нотам. Можно найти здесь, конечно, момент надувательства. Эллингтон, как мы убедимся, любил водить людей за нос. Мерсер однажды обронил: «Мой отец питал слабость к особам авантюрного склада». Но хотя Эллингтон отчасти и морочил своих слушателей, он в то же время овладевал умением создавать музыку, доверяясь интуиции и слуху.

Вопреки несовершенству своей фортепианной техники, Дюк к семнадцати годам стал полноправным членом негритянского общества, участвуя в танцах и вечеринках, по возможности музицируя и посещая кабаре, такие, как «Пудл Дог», «Джек'с» на Седьмой улице, «Миссис Дайерс'» на улице Р, где бывала вся «золотая молодежь», и «Оттауэй Хаус». Большинство этих заведений находилось в юго-западной части города, которая среди приятелей Дюка слыла злачным местом. Он унаследовал от обожаемого им отца светскую манеру поведения и стиля одежды, а также витиеватость речи и следовал этим привычкам до конца жизни. В какой-то момент он получил и свое прозвище. Происхождение его сам Дюк объяснял по-разному. Но, принимая во внимание его царственный вид и привычку держаться с большим достоинством, нетрудно понять, что такое прозвище не

вызывало недоумения у его школьных друзей. Под именем Дюк он станет известен всему миру. И люди, окружавшие его, музыканты например, обычно называли его именно так, хотя домашние предпочитали имя Эдвард. Некоторые из оркестрантов, долго проработавших с ним, давали ему и другие прозвища. Кути Уильямс именовал его «Дампи» «*Кубышка, Толстяк (англ.)*». (Дюк в 20 — 30-е годы был склонен к полноте), другие — «Пиано Ред» или «Сэндхед» «*Рыжий (англ.)*». (по оттенку шевелюры, полученному в результате применения средства для выпрямления волос). Но прозвище «Дюк» подходило ему больше всего и поэтому пристало накрепко.

Настал момент, когда некоторые из старших друзей-пианистов стали доверять шестнадцатилетнему Дюку заменять их в тех случаях, когда сами они не могли или не хотели выступать. Он, по собственному признанию, еще не обладал для этого достаточной квалификацией, но был самоуверен и умело выходил из положения. «Я знал всего три или четыре пьесы, но играл их то медленно, то быстро, то в среднем темпе». Он рассказывал, как впервые получил за свой труд семьдесят пять центов и бросился домой, где разбудил всех и сообщил радостную весть.

В те же годы он начал подрабатывать на карманные расходы, выполняя самые различные поручения. Он служил посыльным, газировщиком, а во время войны курьером в министерстве морского флота. Кроме того, он изучал в школе дизайн, и не без успеха. Пожалуй, в тот период в нем и обнаружились большие способности к рисованию и черчению, а не к музыке. Это позволяло ему подрабатывать изготовлением вывесок, а иногда и задников для театра «Хауард». Его интерес к живописи не пропал даром, так как одной из самых сильных сторон композиторской деятельности Эллингтона стало тонкое чувство музыкального колорита. Первые отзывы критиков о творчестве Дюка касались именно его «звуковой палитры».

Восстановление деталей начальных этапов музыкальной карьеры Эллингтона чрезвычайно затруднительно. Десятки интервью, данных им в течение жизни, резко противоречат одно другому. Но во всех упоминается Дом истинных реформаторов — молитвенный дом в северо-западной части города. Незадолго до окончания школы Дюк стал посещать этот Дом, где в комнате № 10 проходили музыкальные репетиции школьников его возраста. Центр группы составляли братья Миллеры. Их отец преподавал музыку в школе Армстронга, и они получили благодаря ему некоторую музыкальную подготовку. Билл играл на саксофоне и гитаре, Феликс — на саксофоне и ударных, Бротер, по прозвищу «Дьявол», — на ударных. В коллектив входили также Уильям

Эскоффери, гитара; Ллойд Стюарт, ударные; Стерлинг Конауэй, банджо; Тед Никерсон, тромбон, и еще несколько человек. Эта группа сложилась в ансамбль, ядром которого стали братья Миллеры, а одним из членов — Дюк. Нет никаких оснований считать Дюка лидером. Наиболее сильным в музыкальном отношении кажется Билл Миллер, но решения, по-видимому, принимались сообща. Состав ансамбля менялся от выступления к выступлению, что определялось текущими возможностями и занятостью участников.

Мы также не имеем точных данных о том, какую музыку исполняли подростки, но можно с уверенностью предположить, что это был не джаз, поскольку с новым стилем они познакомились лишь после шумного успеха записей оркестра «Original Dixieland Jazz Band» в 1917 году. Почти наверняка в их репертуар входили популярные мелодии, часто синкопированные в манере регтайма, которые исполнялись на танцевальных вечерах одним или двумя духовыми инструментами, тут же гармонизованные, в сопровождении ритм-группы. Музыканты поочередно солировали, в основном придерживаясь мелодии и почти не импровизируя. Это была кое-как сляпанная, сварганенная на скорую руку музыка.

Тогда Дюк вовсе не собирался посвятить себя музыке. Ему просто нравилась веселая жизнь, множество девушек вокруг и возможность тратить деньги в свое удовольствие. В год окончания школы он стал победителем конкурса на лучший плакат, который проводился Национальной ассоциацией содействия прогрессу цветного населения, и получил стипендию в Праттовский институт искусств в Нью-Йорке — авторитетное художественное учебное заведение с художественно-промышленным уклоном. Насколько серьезно Дюк отнесся к успеху, неизвестно. Но жизнь распорядилась по-своему. Во-первых, ему не удалось в срок, в 1917 году, закончить школу. По одному из свидетельств, он «выполнил программу лишь по французскому языку». (Спустя много лет школа наградила его почетным дипломом.) Во-вторых, примерно в это же время, в 1917 году, у Дюка появилась девушка — Эдна Томпсон, соседка и одноклассница. Эдна родилась в доме на площади Уорд-плэйс, как раз через улицу от дома, где Эллингтон провел первые годы жизни. Эдна утверждала, что они с детства вместе играли, а потом учились в одном классе, хотя, по словам Мерсера, его мать окончила школу Данбара, программа которой отличалась большей академичностью в сравнении с курсом в школе Армстронга. Эдна уверяет, что она помогала Дюку освоить нотную грамоту, когда они оба учились в выпускном классе, и что они полюбили друг друга. Так или

иначе, но летом 1918 года Эдна забеременела. Бракосочетание состоялось 2 июля 1918 года, а 11 марта 1919 года родился их сын — Мерсер.

У Дюка появилась семья, которую нужно было обеспечивать. Вместе с Юэллом Конауэем, братом банджоиста Стерлинга Конауэя, они открыли небольшое дело по изготовлению вывесок, рисуя афиши для танцевальных вечеров и выполняя другие заказы. Дюк также продолжал выступать, используя для этого любую возможность. Однажды его знакомый, пианист Луис Томас, предложил ему одноразовую работу. Предстояло играть на самом обыкновенном вечере, создавая музыкальный фон для общения гостей. Дюк должен был запросить за работу сто долларов, десять взять себе, а остальное принести Томасу. Сумма поразила Эллингтона. Он знал, что посреднические организации, занимающиеся ангажированием оркестра, контора Мейера Дэвиса например, публикуют огромные рекламные объявления в телефонной книге. На следующее утро, как он далее неизменно уверял, Дюк поместил точно такое же объявление для себя и таким образом получил возможность работать без перерывов, нередко отправляя на выступления по нескольку ансамблей за вечер.

Для молодого человека его возраста он начал зарабатывать вполне прилично, снял дом № 2728 по Шерман-авеню, куда и перебралось его небольшое семейство, купил машину. В 1919 году Эдна снова забеременела. К сожалению, второй ребенок умер вскоре после рождения. «Слишком короткий перерыв между родами, — объясняла Эдна. — Мы были очень молоды. Совсем дети. Мерсер казался нам обоим игрушкой». Учитывая все обстоятельства, Дюк вряд ли мог воспользоваться присужденной ему праттовской стипендией.

Но существовали и более серьезные мотивы, объясняющие выбор Эллингтона. Для умных и одаренных негров доступ к большинству профессий был заказан. Один из немногих путей к деньгам и славе шел через шоу-бизнес, и в частности через музыку. Позже я намерен более детально рассмотреть развитие негритянского шоу-бизнеса. Пока же замечу только, что танцевальный бум породил небывалый спрос на музыкантов. Потребность оказалась столь острой, что любой из тех, кто хоть чуть-чуть владел инструментом, мог рассчитывать на работу. Бойд Беннет, активно выступавший в те годы, рассказывал: «Грамотных музыкантов не хватало, поэтому брали многих, игравших только по слуху». Их не воспринимали всерьез как профессиональных артистов. На них смотрели, скорее, как на обслугу, вроде официантов в ресторанах и барах. Негры на такие

роли вполне годились. И в течение некоторого времени танцевальная музыка оставалась практически негритянским поприщем, точно так же, как обслуживание пульмановских вагонов. Том Уэйли, бывший переписчиком нот у Эллингтона, говорил: «Да, знаете ли, до первой мировой войны музыкантами работали только негры. Белые не имели никаких шансов». К 1919 году поток белых музыкантов устремился в эту сферу, но спрос на негров все еще сохранялся, а порой им даже отдавалось предпочтение. Ведущим танцевальным оркестром в Нью-Йорке во времена, когда Дюк учился в школе, был негритянский оркестр под управлением Джеймса Риза Юроупа. Другие черные бэнд-лидеры, как, например, Тим Бримн, Уилл Водери и Форд Дэбни, постоянно играли в танцзалах и театрах.

Таким образом, Дюк, занявшись однажды музыкальным бизнесом, практически сделал свой выбор. И он оказался не единственным на этом пути: джаз на заре существования привлек множество умных и образованных негров, таких, как Клод Хопкинс, Дон Редмен и Флетчер Хендерсон. Некоторые из них встали на этот путь вынужденно, поскольку после выхода из колледжей так и не смогли найти для себя достойного применения. Дюк же не учился в колледже, он не имел даже аттестата об окончании средней школы. На что, кроме музыки, он мог рассчитывать?

Глава 3

В НЬЮ-ЙОРКЕ

Одной из самых сильных сторон Дюка Эллингтона как композитора (и я уже отмечал это) было богатство «звуковой палитры». Его произведения отличаются многоцветностью звучания. Мягкая лазурь альтового саксофона, густой багрянец баритонового, резкий пурпур хрипящей трубы… И речь идет вовсе не о естественных различиях в звучании тех или иных музыкальных инструментов: Эллингтон с повышенным вниманием относился к особенностям и оттенкам звучания инструментов своих конкретных исполнителей. В каждый данный момент ему требовалась не труба вообще, а определенный трубач с его своеобразной, неповторимой манерой игры. Поэтому, чтобы понять, как работал Эллингтон, необходимо знать, какую «палитру» он имел в своем распоряжении.

С некоторыми музыкантами, ее составившими, жизнь столкнула Эллингтона еще в годы ученичества. Первым оказался Отто Хардвик, который настаивал, чтобы его имя произносили как «Оу-тоу». Впоследствии «Оу-тоу» превратилось в «Тоби». Под этим прозвищем он и получил известность. Тоби жил по соседству и, возможно, учился в тех же школах, что и Дюк. Их отцы дружили, и Тоби в каком-то смысле считался своим в семье Эллингтонов. Однако он был пятью годами моложе Дюка, поэтому в детстве мальчики вряд ли могли быть приятелями.

Когда четырнадцатилетний Эллингтон, в надежде на успех, репетировал с братьями Миллерами и другими ребятами, Тоби там же, в Доме истинных реформаторов, начал осваивать контрабас. Инструмент был для ребенка слишком тяжел — отцу, видимо, часто приходилось помогать мальчику, — и Тоби вскоре переключился на тенор-саксофон до, а затем на альтовый, возможно, по совету Дюка. Очень скоро Тоби смог время от времени выступать с музыкантами из круга Эллингтона и братьев Миллеров, которые регулярно работали в Вашингтоне.

Тогда он только входил в курс дела, играя на слух популярные мелодии с большей или меньшей степенью точности. Но Тоби не остановился на полпути и стал полноправным участником ансамбля Эллингтона, добившись в нем заметного положения особенно в первые годы, когда группа начинала обретать свой музыкальный стиль. Однако в великого джазового

импровизатора Хардвик так и не вырос. Наиболее удачные из его записей — несколько соло в хот-манере, сделанные в 40-е годы, когда он имел уже двадцатипятилетний стаж работы, — обнаруживают ритмическую скованность и недостаток воображения. Впрочем, его игра отличалась относительной чистотой тона, не греша свойственной джазовым саксофонистам жесткостью и «огрублением» звука, и в целом характеризовалась плавностью и слитностью звучания, что контрастировало с манерой других саксофонистов ансамбля. А это в определенных случаях как раз и требовалось Эллингтону, например в лиричных, грустных композициях, к коим Дюк всегда питал слабость. Кроме того, Хардвику принадлежало множество мелодических идей, воплощавшихся в репертуаре Эллингтона.

Тоби был одним из тех «негодных мальчишек», которые то и дело подводят в работе. Ненадежный и безответственный, он относился к разряду вечных мальчиков. Таких любят опекать женщины. Сам он говорил о себе: «Я никогда не умел всерьез зарабатывать деньги. Я предпочитал оставаться просто Тоби». «Оставаться просто Тоби» нередко означало позволять себе запросто исчезать на три-четыре дня. Барни Бигард, пришедший в ансамбль после Хардвика, однажды ночь напролет путешествовал с Тоби, чтобы посмотреть, где тот бывает. «Этот парень только и делал, что шатался с квартиры на квартиру, от одних друзей к другим, от одних женщин к другим. И нигде он не забывал выпить». По словам Бигарда, Тоби тянул за собой и других «непутевых», неизменно оставаясь для Эллингтона злополучной «дыркой в голове». Но пока все неприятности были уделом будущего.

Вторым музыкантом, присоединившимся к группе в Доме истинных реформаторов и занявшим впоследствии видное место в ансамбле Эллингтона, стал Артур Уэтсол — полная противоположность Хардвику. Уэтсол родился в городе Пунта-Горда, штат Флорида, в семье мексиканского происхождения, принадлежавшей к адвентистам седьмого дня. По свидетельству Джона Клинтона, настоящая фамилия Уэтсола — Шииф, но Артур взял девичью фамилию своей матери. Он вырос в Вашингтоне и являлся во всех отношениях образцом добродетели. Во многом, несомненно, благодаря религиозному воспитанию. Уэтсол разделял убеждение многих негров в том, что их долг — завоевать уважение белого общества своим безупречным и достойным поведением. Это был серьезный молодой человек, тщательно следивший за своими поступками и своей английской речью. Неудивительно, что он поступил в университет Хауарда на подготовительное отделение медицинского факультета. Он и не

думал о карьере музыканта, но музыка, как выяснилось, давала возможность оплачивать обучение. Естественно, что и к музыкальным занятиям он отнесся очень вдумчиво. Один из немногих участников первого состава оркестра Эллингтона, Уэтсол владел нотной грамотой и не уступал Хардвику в точности, чистоте и даже изяществе звучания. Он довольно редко солировал, но, если приходилось заменять отсутствующего ведущего трубача, проявлял себя как знающий и квалифицированный музыкант, хотя и несколько ограниченный в ритмическом плане. Иногда ему даже неплохо удавались сурдинные и граул-эффекты. Эллингтон, ценивший манеру Уэтсола, говорил, что тот «умел вышибить слезу» у слушателей, и часто использовал его при исполнении грустных, печальных мелодий, типа тех, которые поручались Хардвику.

Третий участник ансамбля, Сонни Грир (полное его имя Уильям Александр Грир), родился в городе Лонг-Бранч, штат Нью-Джерси, в 1902 году. Его назвали в честь отца, который, по словам Грира, служил старшим электриком на Пенсильванской железной дороге и руководил целой бригадой. Мать Грира была портнихой. Мальчик учился в интегрированной школе, после уроков подрабатывал доставкой на дом газет и продуктов из продовольственного магазина, играл в пул «*Пул — род игры в бильярд*», посвящая ежедневно два часа тренировкам. Он вырос общительным и уверенным в себе человеком и благодаря своему неотразимому обаянию зачастую достигал того, чего вряд ли мог бы добиться, рассчитывая лишь на природные способности. В его семье никто не отличался особенной музыкальностью — «включая и меня», замечал Грир.

Он стал ударником по счастливой случайности. Негритянская гастролирующая труппа «The Rosamond Johnson Company», возглавляемая популярным негритянским композитором и постановщиком мюзиклов Джоном Розамондом Джонсоном, выступала в Лонг-Бранч. Ударник Юджин «Пегги» Холланд зашел как-то в бильярдную, где тренировался Грир, и затем несколько дней они провели вместе за бильярдным столом. Техника Грира так восхитила Холланда, что музыкант предложил юноше несколько уроков игры на ударных в обмен на несколько уроков игры в пул. Имея в активе этот скромный курс, Грир вступил в школьный марширующий оркестр, что и послужило началом его музыкальной карьеры. В юности он выступал с интегрированным ансамблем, где был единственным негром, в Эсбери-Парк, а также репетировал в Нью-Йорке со знаменитым оркестром из «Клеф-клаб». В Эсбери-Парк он познакомился со Стерлингом и Юэллом Конауэями, которые пригласили его в Вашингтон. Он отправился

туда на три дня — и прожил в столице несколько лет, обнаружив там непочатый край работы. Конечно же, он не мог не попасть в бильярдную Фрэнка Холлидэя. Однажды, когда он играл в пул, дверь распахнулась и в зал ворвался кто-то из театра «Хауард». Оказалось, что труппе срочно требуется ударник, так как прежний неожиданно исчез, скрываясь от уплаты алиментов. Грир ухватился за предложение и устроился в театр, совмещая отныне новую службу с выступлениями в «Дримленд-кафе», где играли Клод Хопкинс и тромбонист Харри Уайт, который впоследствии некоторое время работал в оркестре Эллингтона. «Дримленд-кафе» — еще одно злачное местечко, посещаемое подпольными торговцами спиртным и игроками в азартные игры, — имело в штате десять официанток — исполнительниц блюза. Сонни влился в музыкальную жизнь большого города.

Именно так, во всяком случае, представляется эта история, будучи извлеченной из многочисленных интервью Грира. Он всегда умел внушить симпатию. Популярность Грира на протяжении всей его жизни объяснялась в равной степени как его музыкальными данными, так и подкупающей внешностью. Лишь немногие критики включали его в число ведущих джазовых ударников тех лет. Но в ранние годы, когда грамзапись играла второстепенную роль в жизни музыкантов, успех или провал коллектива зависел целиком от того, как принимала его публика в кабаре, дансингах, театрах. Оркестры составляли часть зрелища, и зрительное впечатление ценилось весьма высоко. Сонни Грир был энергичен и уверен в себе. Он приобрел эффектную установку, куда входили огромные гонги, колокола, экзотические темпл-блоки, а иногда и литавры. Он мастерски владел барабанными палочками, выделывая занимательные коленца, хорошо пел и на каком-то этапе являлся ведущим вокалистом ансамбля. А что касается его умения произвести впечатление, то оно делало Грира просто незаменимым. К тому же он пользовался репутацией блестящего ударника, великолепно справлявшегося с одной из постоянных обязанностей коллектива — сопровождением танцевальных номеров, когда музыканты должны мягко оттенять движения танцоров или же подчеркивать их резкими, отрывистыми звуками.

К несчастью, Сонни был еще одним из «беспутных». Его беда заключалась в пристрастии к спиртному, и существует множество рассказов о том, как он с грохотом вываливался из-за своих барабанов. Однажды в Лос-Анджелесе Дасти Флетчер вел свою партию в популярной пьесе «Open the Door, Richard», как вдруг Сонни свалился со стула под оглушительный звон колоколов. Флетчер убежал со сцены и заявил: «Я туда ни за что не вернусь».

Никто не мог повлиять на Грира. Он был неукротим. Спустя многие годы Кути Уильямс, звезда ансамбля в течение долгих лет, который, случалось, пытался призвать «беспутную компанию» к порядку, признавался: «Я ничего не мог поделать с Сонни. И никто не мог… Помню один случай… В Европе. У него началась белая горячка, и мне пришлось сесть за ударные».

В 1933 году, когда оркестр Эллингтона гастролировал в Европе, Сонни дал интервью еженедельнику английских музыкантов «Мелоди мейкер», где обнародовал свои музыкальные принципы. «Большой барабан должен ощущаться, но не слышаться, — говорил он, — и не должен звенеть. Частая дробь — хлеб ударника…» При использовании щеток одной следует отбивать ритм, другой — едва прикасаться… «Единственное, что, на мой взгляд, требуется хорошему ударнику, — это вкус к „эффектам“ и неизменное чувство меры. Это позволяет выверить даже такие тонкости, как, скажем, сила удара в литавры в каждый конкретный момент». Интервью, безусловно, отредактировано корреспондентом газеты, но, если иметь в виду, что содержание отражает взгляды Грира, становится ясно, что его козырь — «эффекты». Сонни делал первые шаги под руководством театрального ударника, когда за пределами Нового Орлеана мало кто смыслил в джазе, а понятия «свинг» и вовсе не существовало. Все это помогает объяснить, почему он играл именно так, как играл.

Похоже, Грир, как никто, был близок Эллингтону, по крайней мере в ранние годы, когда последний еще не отгораживался от своих коллег. Дюк говорил, что Сонни «ему только что не брат», а Грир вспоминал: «Как только я увидел Дюка, я просто влюбился в него. В нем таилось что-то необыкновенное. Он даже сам об этом не подозревал. Я таких, как он, никогда не встречал. Когда он появляется, все как будто наполняется светом». Сонни также добавляет, что Эллингтон был ему «как брат». Дюк, как мы уже отмечали, любил людей «карнавального» склада. И Грир вполне соответствовал этому типу. Азартный, одетый по последнему крику моды, музыкант, на лету схватывающий все новое, владеющий особой, «джайвовой» манерой исполнения. Это покоряло Дюка. Действительно, Грир воспринимался вашингтонцами как нью-йоркская штучка и подогревал их желание отправиться на Север и повидать этот огромный город.

Последним добавлением к группе, ставшей впоследствии первым составом Эллингтона, был банджоист Элмер Сноуден. Он родился и вырос в Балтиморе, рано освоил игру на гитаре и банджо и уже подростком работал в Балтиморе как профессионал. Банджо, в противоположность общепринятому

представлению, не использовалось в раннем новоорлеанском джазе. Это один из немногих, а возможно, и единственный из джазовых инструментов, повторяющий африканский образец. Ему отводилась роль «экзотической приправы» в минстрел-шоу, водевилях и т. п. К 1918 году банджо начали включать в состав танцевальных оркестров ради вносимого им элемента новизны, и оно оставалось в чести вплоть до 30-х годов, пока его не вытеснила гитара, вернувшая себе былую славу и обретшая новую популярность в качестве одного из инструментов ритм-секции. В годы, когда из музыкантов, собиравшихся в Доме истинных реформаторов, сложился ансамбль Эллингтона, банджо являлось неотъемлемой принадлежностью любого отвечающего современным требованиям оркестра.

Сноуден переехал в Вашингтон (от Балтимора путь недолгий) и очень скоро заявил о себе как о сильном музыканте ритмической секции. К тому времени он уже имел стаж профессиональной работы и обладал большим опытом, чем кто-либо из начинавших в Доме истинных реформаторов. Вскоре, будучи более искушенным банджоистом, он заменил Стерлинга Конауэя. Конауэй в дальнейшем не сделал заметной карьеры в джазе, но оказался достаточно подготовленным музыкантом, чтобы в 20-е годы выступать в Париже с Эдди Саутом — скрипачом с консерваторским образованием, а такое сотрудничество предполагало высокую квалификацию.

Итак, звенья, из которых в недалеком будущем сложится первый ансамбль Эллингтона, постепенно соединялись в цепочку. Эти молодые люди ни в коей мере не владели безукоризненной техникой. По мнению старших коллег, они были не более чем новичками. Большинство из них едва разбиралось в нотах, а то и вовсе не знало нотной грамоты. И даже Элмер Сноуден, уже несколько лет работавший профессионально, находился весьма далеко от того уровня мастерства, который обозначают понятием «профессионал».

Эллингтон пока не претендовал на лидерство. Грир обладал более подходящей для шоу-бизнеса внешностью, а Сноудену хорошо удавалась роль менеджера. Эллингтон же оставался одним из рядовых членов коллектива, выступая, когда получалось, рядом с теми, кого посчастливилось собрать в нужный момент.

И наконец — хочу еще раз подчеркнуть, — эти начинающие музыканты играли не джаз. Хотя последний очень быстро завоевывал популярность, очень немногие молодые исполнители овладели им до 1920 года. Лучшие джазмены все еще находились в Новом Орлеане, а те, что перебрались на Север, большей частью

работали в Чикаго и на Западном побережье. Поэтому сомнительно, чтобы наши герои могли часто, если вообще могли, слышать истинный джаз. Джазовые грампластинки тоже только-только начали выходить достаточными тиражами, так что если и удавалось с чем-либо познакомиться, то это были такие хиты оркестра «Original Dixieland Jazz Band», как «Livery Stable Blues» и «Tiger Rag», а на большее рассчитывать не приходилось.

Далее. Мы не можем с уверенностью сказать, какую именно музыку исполнял новоиспеченный ансамбль. В основном он играл на танцах, аккомпанировал певцам в кабаре и обеспечивал приятный музыкальный фон на обедах и вечеринках. В репертуар входили популярные регтаймы, вальсы, а также простейшие аранжировки последних новинок. Это по преимуществу «сладкая» музыка. Духовики — Хардвик и Уэтсол — четко излагают мелодию, причем один из них солирует, либо и тот и другой играют вместе гармонически согласованно, либо эти приемы чередуются. Соло на фортепиано и банджо включаются для внесения разнообразия, а также для того, чтобы дать отдых духовикам. Бит обычно разорванный, но все же не джазовый. Короче, оркестр исполняет жизнерадостную новую танцевальную музыку, ту самую, что звучала по всей стране.

К 1920-1921 годам Эллингтон имел уже четырех-пятилетний стаж оплачиваемой работы. Он совершенствовался профессионально. Как сотни других молодых пианистов, он разучил ставшую классикой пьесу Джеймса П. Джонсона «Carolina Shout» по записи на ролике для механического фортепиано. (Перфорированный ролик опускал клавиши инструмента, и, замедлив скорость исполнения, ученик мог следовать за движением клавиш.) Дюк и его друзья проводили время, пропадая в таких заведениях, как бильярдная Холлидэя, кафе «Дримленд» и «Пудл Дог», где они внимали рассказам о Нью-Йорке, и особенно о Гарлеме. Эти истории завораживали их. И все они чувствовали, что настоящая жизнь — там.

Нью-Йорк стал к тому времени центром американской индустрии развлечений. За период, прошедший с 1885 года, здесь развилась сеть коммерческих музыкальных издательств «Тин-Пэн-Элли», а бродвейский театр выступал законодателем моды на сцене. Новая киноиндустрия также была в известной степени сосредоточена в Нью-Йорке.

Нынешние музыканты будут поражены, узнав, что спрос на развлечения в 20-е годы держался на таком уровне, который вынуждал руководителей оркестров отчаянно конкурировать, чтобы нанять хороших исполнителей. Эйбел Грин, корреспондент газеты «Нью-Йорк клиппер», связанной с шоу-бизнесом, писал в

1922 году: «По свидетельству человека, который занимается ангажированием музыкантов по всей стране, в настоящее время существует острая нехватка танцевальных оркестров класса „А“… Судя по всему, начинается танцевальный бум». Лучшие музыканты получали до трехсот долларов в неделю, тогда как стрижка стоила в те годы пятьдесят центов. И даже те, кто работал по найму от случая к случаю, имели не меньше сотни в неделю.

Пожалуй, еще важнее то, что среди любителей музыки и особенно среди поклонников танцев возникло ощущение, что одни составы справляются со своими обязанностями лучше, чем другие. В годы, совпавшие с первой мировой войной, негритянские оркестры, такие, как коллектив Джеймса Риза Юроупа и два или три подобных, пользовались особой популярностью, однако, как правило, танцующие удовлетворялись тем, что им предлагали, и редко знали о музыкантах больше, чем об официантах, которые обслуживали их в ресторане. А в оркестрах оказывались сведенными вместе случайные люди. Часто они не обладали творческой индивидуальностью, и их имена ничего не говорили публике.

Теперь же, с наступлением 20-х годов, ситуация начала изменяться. В известной степени эти перемены явились следствием колоссального успеха оркестра Пола Уайтмена. Уайтмен превращался в настоящую знаменитость и богател, что побуждало клиентов, заказывающих музыку для сопровождения вечеров, свадеб и школьных балов, называть определенные оркестры, которые, по их представлению, могли обеспечить требуемое качество исполнения или предложить желаемый набор мелодий. Эйбел Грин писал: «Следует заметить, что в прежние времена они довольствовались любым дребезжанием, но обычно уточняли, под какую музыку им лучше „скакать“». Примерно к 1925 году, по наблюдению Фрэнсиса «Корка» О'Кифа, молодого человека, занимавшегося ангажированием оркестров и ставшего впоследствии заметной фигурой в музыкальном бизнесе, оргкомитеты по проведению танцевальных балов в колледжах уже практически требовали, чтобы с группой, которую они приглашают, выступал кто-либо из звезд. Все это подготавливало почву для становления первоклассных именных оркестров, что не прошло бесследно и для Эллингтона.

Добавлю, что к этому времени сложилась как составная часть американского шоу-бизнеса мощная негритянская индустрия развлечений. В XVIII веке лишь отдельные представители черного населения зарабатывали на жизнь, развлекая публику. Традицией это стало после Гражданской войны, когда негры получили

свободу передвижения и организации собственного бизнеса. Вначале они устраивали минстрел-шоу по образцу существовавших с 30-х годов XIX века представлений белых. Когда в 80-е годы эту форму сменил театр-варьете, многие негритянские актеры, музыканты, комики предпочли новое направление. К 90-м годам негритянские развлекатели заняли в шоу-бизнесе прочное положение.

И дело не ограничилось просто развлекателями. К концу века негритянские писатели и композиторы стали самостоятельно создавать музыкальные комедии для бродвейских театров. Эти представления нередко включали сцены с белыми персонажами и, что, пожалуй, еще удивительнее, игрались для смешанных аудиторий, когда чернокожие зрители либо сидели на галерке, либо занимали половину мест, отведенных оркестрантам. Действительно, к 1910 году в моду вошли негритянские шоу, авторами и постановщиками которых выступали композитор Розамонд Джонсон, его брат — поэт и фольклорист Джеймс Уэлдон Джонсон, композитор Уилл Марион Кук и дирижер Уилл Водери. Последние двое станут позже наставниками Эллингтона. Музыкальным оформлением таких шоу служили регтаймированные, то есть сильно синкопированные, мелодии. В каких именно отношениях с регтаймом находились эти синкопированные песни, не установлено, но обе формы, несомненно, уходят корнями в музыку, звучавшую когда-то на плантациях Юга. На рубеже веков синкопированные песни приобрели значительную популярность.

Негритянский шоу-бизнес переживал свои успехи и неудачи. По свидетельству Томаса Лоренса Рийса, исследователя раннего негритянского музыкального театра, эти шоу порой с трудом добивались приглашений в престижные залы, их принуждали довольствоваться второразрядными, где некоторые труппы играть отказывались.

Затем, в 1921 году, мюзикл под названием «Shuffle Along», сочиненный негритянскими антрепренерами Флорноем Миллером и Обри Лайлсом на музыку Юби Блейка и Нобла Сиссла, произвел настоящую сенсацию. В нем впервые прозвучала композиция «Memories of You». Среди хористок была Джозефина Бейкер, а для Флоренс Миллс новая роль послужила стартом к стремительному взлету (ее памяти Дюк посвятит впоследствии одно из своих сочинений). Так возродился интерес к негритянскому развлекательному искусству, которое к концу 20-х годов окажется в центре внимания. По выражению Дж. Джексона, негритянского музыкального критика, регулярно выступавшего в еженедельнике «Биллборд», эта постановка «ознаменовала победу

негритянских актеров в жанре музыкальной комедии». Уже в 1923 году Джексон отметит: «Положение цветных ощутимо улучшается благодаря увеличению числа картин, выпускаемых на территориях, примыкающих к Нью-Йорку. Кроме того, режиссеры жаждут естественности и уже практически отказались от загримированных белых актеров, исполняющих роли негров».

Успех «Shuffle Along» и десятков других негритянских шоу, последовавших за ним, побудил владельцев кабаре, расположенных в белых районах, приглашать в свои заведения негритянских артистов. К 1923 году Флоренс Миллс с триумфом выступала на Бродвее в «Плантейшн Рум», в 1924 году джазовый танцор Джонни Хаджинс — в «Уинтер Гарден», и в 1923 году, как мы увидим, группа молодых музыкантов из Вашингтона появилась в кабаре «Голливуд», также в районе Таймс-сквер.

Как ни удивительно, в некоторых из этих мест аудитории были смешанные. Джексон сообщает по поводу шоу Хаджинса в «Уинтер Гарден»: «…уникальная особенность… состояла в том, что… среди многочисленных постоянных посетителей имелось много негров».

Конечно, негры в кино, в кабаре, в театре не играли «Гамлета» и не пели романсов, хотя в период после Гражданской войны встречались иногда чернокожие вокалисты, исполнявшие произведения классического репертуара, как, например, Сиссиеретта Джонс. Но они лишь подтверждали правило, согласно которому в компетенцию негров входили блюзы, джазовые танцы и стереотипные фарсы с бесконечными упоминаниями об арбузах, ворованных цыплятах и бритвах. К этим жанрам, как считалось, негры имели природную склонность. Во всяком случае, перед ними открылся путь к карьере в сфере развлекательного искусства.

Однако существовала и иная тенденция, обратная распространению негритянского шоу-бизнеса: белые актеры, по крайней мере понемногу, начинали играть для негритянской аудитории. В 1909 году пуэрториканка Мэри Даунс открыла в Гарлеме маленький театр для местных жителей, а в 1915 году построила на его месте «Линколн-тиэтр», где в качестве органиста дебютировал Фэтс Уоллер. К 1924 году Даунс уже успешно ангажировала и белых артистов. «Когда-то существовало предубеждение в отношении выступлений белых перед негритянской публикой, но это уже практически отошло в прошлое».

Таким образом, индустрия развлечений оказалась на острие интеграционного движения в Соединенных Штатах. Попытки объединения негров и белых предпринимались в Америке

начиная с XVII века, но почти все они возглавлялись образованными представителями той или иной расы, которые из нравственных или религиозных убеждений избирали путь борьбы за права негров. Интеграционное движение в шоу-бизнесе возникло само собой, так же естественно, как прорастает трава весной. Случайные встречи исполнителей приводили к знакомствам, дружбе, а часто и к любовным связям. Многие белые мужчины считали близкие отношения с негритянками, особенно светлокожими, вполне допустимыми. Френчи Деманж, один из гангстеров, управлявших ночным заведением «Коттон-клаб», имел продолжительный роман с хористкой, которая стала впоследствии известной актрисой. А негры в свою очередь заводили себе белых подруг. И таких парочек было на удивление много. Дикки Уэллс, владелец клуба, а не джазовый музыкант, не однажды, по слухам, сходился с белыми женщинами.

Однако стремление к интеграции в шоу-бизнесе не носило всеобъемлющего характера: во многих местах, и прежде всего в крупных отелях, отказывались принимать черных артистов, и многочисленные белые профессионалы, если бы только могли, ни за что не работали бы с неграми. Но избежать этого становилось все труднее. Черных певцов, танцоров, композиторов нанимали для постановки отдельных сцен в представлениях, которые осуществляли белые режиссеры. И нередко случалось, что белым исполнителям приходилось выполнять указания черных коллег. Фрэнк Монтгомери, негритянский танцор, по меньшей мере дважды руководил постановкой хореографических номеров в «белых» шоу. Уилл Водери с 1911 по 1932 год был музыкальным директором у Флоренца Зигфелда, а Леонард Харпер участвовал в постановке нескольких «белых» представлений.

У себя в Вашингтоне Дюк Эллингтон и его друзья слышали обо всем этом от многих, в том числе и от Сонни Грира, который уверял, что превосходно знает нью-йоркскую жизнь, и приводил в доказательство фантастические подробности. Так что все до одного мечтали оказаться там. «Гарлем, — рассказывает Дюк, — освещался в нашем сознании просто волшебным светом. Мы должны были попасть туда».

Историю о том, каким образом Эллингтону с его ансамблем удалось добраться до Нью-Йорка, каждый из участников излагает по-своему. Однако, разнясь в деталях, они сходятся в главном. Ход событий был, судя по всему, таков. Зимой 1922 года в театре «Хауард» появился кларнетист-негр Уилбур Суэтмен со своим оркестром. Будучи старшим по возрасту, Суэтмен обладал опытом в традиции минстрел-шоу и регтайме, а теперь пытался переключиться на новую музыку в стиле «хот», которая именно в

тот период завоевывала все большую популярность. Его коронным номером, однако, была одновременная игра на трех кларнетах, и ни он, ни его оркестр не исполняли джаз.

Как-то раз во время работы в театре Суэтмену понадобился ударник, и он предложил Гриру, игравшему в театральном ансамбле, присоединиться к их оркестру и отправиться вместе с ними в Нью-Йорк. Сонни потребовал, чтобы они взяли с собой и его приятелей — Эллингтона и Хардвика. Эллингтону не хотелось бросать доходное дело в Вашингтоне, тогда как переменчивый Тоби воспылал этой идеей и вдвоем с Сонни примкнул к Суэтмену. Позже Эллингтон тоже оказался с ними, и к марту 1923 года все трое работали с Суэтменом в Гарлеме, в «Лафайетт-тиэтр» — лучшем негритянском театре Нью-Йорка.

Сэмюэл Б. Чартерс и Леонард Кунстадт в своем блестящем исследовании, посвященном джазу в Нью-Йорке, рассказывают, что, когда оркестр Суэтмена закончил выступления в городе, трое молодых вашингтонцев, завороженных блеском новой жизни, решили остаться и попытать счастья. Но все планы найти работу с треском провалились (Дюк с улыбкой вспоминал впоследствии, как они делили один «хот-дог» «*Hot dog — горячая булочка с запеченной внутри сосиской (англ).*» на троих). И тот факт, что их усилия не принесли плодов даже в момент пика музыкальной лихорадки, свидетельствует о том, как далеко им было еще до приличного уровня.

Однако благодаря Гриру, сколь обаятельному, столь и бесцеремонному, когда дело касалось влиятельных знакомых, приятелям все же удалось задержаться в Нью-Йорке, проводя время в гарлемских кабаре, выпивая за чужой счет и болтая с ведущими пианистами, такими, как Уилли «Лайон» Смит, Джеймс П. Джонсон и его протеже — юный Фэтс Уоллер. Смит, в частности, проявлял особую сердечность в отношении молодых людей из Вашингтона и, как мог, старался поддержать их. Но что было в его силах? Лишний раз угостить, да еще дать Дюку мелочи на стрижку. «Вы мне нравитесь, парни, — говорил он. — Вы чистые и приличные ребята. И я хочу, чтобы вам все удалось». Смит, несомненно, имел в виду свойственное Эллингтону и Хардвику умение себя вести, усвоенное ими с детских лет.

Эллингтон избрал Лайона себе в наставники и позже создал его портрет (Смит в ответ создал портрет Дюка). Уилли «Лайон» Смит обладал пылким и общительным нравом. Сидя за фортепиано, он любил отпускать шуточки в адрес других музыкантов и вынуждал их сразиться на музыкальной дуэли. К сожалению, его записывали крайне недостаточно и пластинок этого периода практически не сохранилось. Так что трудно с

точностью установить, что именно перенял у него Эллингтон. Однако, в противоположность другим страйд-пианистам, исполнение Смита отличалось, пожалуй, большим «благозвучием», и он использовал «уокинг-бэйс» «„Блуждающий“ бас *(англ).»* чаще прочих музыкантов, привязанных, как правило, к обычному страйдовому шаблону. Обе эти особенности манеры Смита характеризуют и фортепианный стиль Эллингтона.

Помощи, которую мог оказать вашингтонским друзьям Смит, было явно недостаточно. Они так и не нашли работу. Зато однажды Дюк нашел на улице пятнадцать долларов, и они отправились назад, в Вашингтон.

Тем временем Эдна с малышом переехала к родителям Дюка, в дом № 1212 по улице Т в северо-западной части города, где Джеймс и Дейзи жили уже около года. Незадолго до этого Джеймс устроился работать копировщиком в военно-морское ведомство. Новое жалованье позволило ему купить (или взять в аренду) хороший особняк, и теперь он сдавал комнаты, чтобы справляться с кредитными выплатами. Джеймс и Дейзи проведут в новом жилище десять лет, и Дюк в 20-е годы будет каждый раз останавливаться здесь, возвращаясь в Вашингтон из своих путешествий. В эти годы у супругов родится второй ребенок — девочка Рут, сестра Дюка.

Дюк и его друзья явились домой ни с чем, но, отведав нью-йоркской жизни, были настроены во что бы то ни стало туда вернуться. По свидетельству Чартерса и Кунстадта, Сноуден, женившийся на прекрасной вашингтонской пианистке Герти Уэллс и не желавший уезжать слишком далеко от дома, подыскал для всех работу в Атлантик-Сити, в баре под названием «Мюзик Бокс». А себя они стали именовать «Washington Black Sox Orchestra», несомненно, для того, чтобы привлечь внимание публики, поскольку в ее памяти была еще свежа скандальная история на мировом первенстве 1919 года, когда несколько игроков чикагской бейсбольной команды «Блэк Сокс» оказались вовлечены в систему намеренных проигрышей. В новый коллектив, по-видимому, вошли Дюк, Сноуден, Грир, Хардвик и Уэтсол. Значение их работы в Атлантик-Сити свелось к тому, что она способствовала формированию ансамбля, руководителем которого, по крайней мере номинально, стал Сноуден.

Будучи в Вашингтоне, друзья неожиданно встретились с Фэтсом Уоллером. Он играл в гастролирующем оркестре, сопровождавшем Кларенса Робинсона, комедийного актера, выступавшего в бурлескном шоу. Фэтс сказал, что он уже сыт этой работой по горло, что музыканты собираются увольняться, как только приедут в Нью-Йорк, и что, возможно, места будут

свободны. Однако, вернувшись в Нью-Йорк, сам Фэтс передумал, хотя несколько других музыкантов действительно взяли расчет. И Уоллер телеграфировал Триру и Хардвику об открывшихся вакансиях. Вскоре после отъезда этих двоих пришла новая телеграмма с сообщением о том, что Уоллер в конце концов тоже оставил работу и для Дюка появилось место. Считая, что все устроилось, Дюк сел в поезд и все деньги, данные отцом, истратил на билет в салон-вагон и роскошный обед в вагоне-ресторане. Он приехал с пустым кошельком и обнаружил, что рассчитывать не на что.

Молодые вашингтонцы снова оказались у разбитого корыта. Но на сей раз им повезло немного больше. В привилегированном негритянском кабаре «Баррон'с Эксклюзив клаб» выступала красивая женщина по имени Ада Смит, которая спустя несколько лет прославится под псевдонимом Бриктоп, когда станет владелицей знаменитого ночного клуба «Париж». Смит время от времени пела в Вашингтоне в «Ориентал Гарденс» — клубе, расположенном на пересечении улиц Девятой и Р, одном из заведений, где проводили время молодые прожигатели жизни. Там она как-то познакомилась с компанией Дюка, и ребята ей понравились — вновь, безусловно, благодаря умению себя вести. Узнав, что они попали в Нью-Йорке в затруднительное положение, она уговорила Баррона, владельца клуба, расстаться со своими музыкантами и нанять вместо них вашингтонцев. Так они вытянули наконец свой счастливый билет. Кабаре Баррона «Эксклюзив клаб» действительно оправдывало свое название «*Exclusive — исключительный (англ), перен. — для избранных*». В автобиографии Бриктоп писала, что там принимали лишь светлокожих негров, причем мужчины обязаны были являться в строгих костюмах при галстуках, а женщины — в длинных вечерних платьях. «Это был настоящий центр Гарлема».

Жалованье музыканта составляло тридцать долларов в неделю — не слишком много для тех щедрых времен, но еще двадцать долларов за вечер удавалось заработать на чаевых. Богатые люди, которых музыканты прозвали «господа Денежные Мешки», разменивали двадцатидолларовую банкноту и швыряли монеты под ноги музыкантам, когда хотели выразить свое одобрение. Дюк рассказывал: «В то время в Гарлеме не существовало других специально подобранных ансамблей. Нас было всего пятеро, но мы всегда заботились об аранжировке. Сейчас это назвали бы „музыкой для застольной беседы“. Она звучала мягко, даже сентиментально и доставляла удовольствие». Дюк, конечно же, преувеличивал возможности ансамбля в области аранжировки. Имея всего лишь два духовых инструмента,

сложно было выйти за рамки общепринятого. В его понимании «аранжировка» означала, что духовые время от времени играют гармонически слаженно, а мелодия передается от исполнителя к исполнителю. Грир вспоминал: «Дюк писал не так уж много. Но он брал популярные мелодии, переиначивал их, а Тоби повторял все на саксофоне до и баритоновом саксофоне. И создавалось впечатление, что звучит биг-бэнд, звучит мягко и очень красиво». Вполне понятно, во всяком случае, что исполнялся не джаз, а спокойная фоновая музыка, преимущественно новейшие популярные песни, оттеняющие элегантный стиль клуба Баррона Уилкинса. Молодые вашингтонцы, как мы помним, были в основном выходцами из негритянского среднего класса. Они воспитывались в благоустроенном мире и уже давно успели осознать, что опрятность в одежде и благопристойное поведение приходятся очень кстати, если хочешь получить приличную работу. Эллингтон великолепно усвоил эти уроки. На протяжении всей своей жизни он мог в домашней обстановке (что называется, «не при исполнении») расхаживать в шлепанцах и драном свитере, однако на публике неизменно выглядел элегантно и эффектно. Его речь всегда отличалась почти нарочитой изысканностью, перенятой им у отца. Отчасти это объяснялось свойствами натуры Дюка: он чувствовал себя аристократом. Но в то же время он придерживался строгих правил сознательно, уяснив для себя, что это нужно для дела.

Немало значил в те годы круг общения, и среди тех, с кем Дюк и его друзья завели знакомство, оказался Масео Пинкард, негр, написавший несметное количество популярных песен, включая «Sweet Georgia Brown» и «Them There Eyes». Пинкард занимался грамзаписью. А музыкальные издатели в то время практиковали выпуск собственных произведений с целью их популяризации. И в конце июля 1923 года Пинкард пригласил «Вашингтонцев» сделать запись нескольких своих песен для фирмы «Виктор». Это была первая запись Эллингтона, но пластинка так никогда и не вышла в свет. Месяца через два Пинкард предпринял вторую попытку, но и она не увенчалась успехом.

Работа у Баррона оказалась чрезвычайно полезной. Клуб был не просто одним из многочисленных заведений Гарлема. Его посещала негритянская интеллигенция, а также любители развлечений, игроки и люди из шоу-бизнеса. Им, ощущавшим себя выразителями духа нового века, клуб представлялся местом, где можно обмениваться идеями. О его значимости свидетельствует тот факт, что, когда летом 1924 года Баррон Уилкинс погиб от руки наркомана, для возобновления работы

клуба было образовано товарищество, объединившее ряд влиятельных фигур Гарлема, в том числе известного пианиста Юби Блейка. «На открытие собралась огромная толпа „богемцев“. Пришли и многие друзья клуба из Даун-тауна, которые со дня закрытия клуба не бывали в Гарлеме», — рассказывал Дж. Джексон. «Друзья из Даун-тауна» — это белая интеллигенция, а также любители острых ощущений, открывшие для себя это заведение немного раньше. На какой-то срок оно станет магнитом, впервые потянувшим белых в Гарлем. Но во времена, когда там работали Эллингтон и его друзья, клиентура была в основном черная. Она состояла из местных знаменитостей, лидеров негритянской общины, и многие из них знали и выделяли среди других группу хорошо воспитанных молодых людей из Вашингтона — города, известного своим изысканным и элегантным негритянским кругом.

Дюк Эллингтон постепенно превращался в настоящего ньюйоркца. Хотя практически вся его жизнь пройдет в путешествиях, своим домом он будет считать Нью-Йорк. Там он постоянно держал по крайней мере одну квартиру, оттуда управлял делами, там он и умер. Дюк, особенно в первые годы, воспринимал Нью-Йорк как город, обладавший неповторимым великолепием, город неограниченных возможностей, где никто никогда не ложится спать, где губернаторы, сенаторы, финансисты веселятся в одних клубах с сутенерами, игроками и гангстерами. И Дюк испытывал гордость, являясь крупицей этой жизни. Он напишет впоследствии множество произведений, посвященных Нью-Йорку: «I'm slappin' Seventh Avenue With the Sole of My Shoe», «San Juan Hill», «Main Stem», «Sugar Hill Penthouse», не менее девяти пьес со словом «Гарлем» в названии и даже целую сюиту, воспевающую любимый город. Уже в конце жизни, когда блеск Нью-Йорка для него померк и стал вызывать раздражение, Дюк тем не менее писал:

«Нью-Йорк — это музыкальная греза, искрящееся веселье, биение жизни. Здесь словно бьется гигантский пульс человечества. Весь мир вращается вокруг Нью-Йорка, и особенно мой мир. Что и где может произойти, пока кто-нибудь в Нью-Йорке не нажмет на кнопку?! Нью-Йорк — это люди, а люди — это *город*. В его толпах, на его улицах, в его устремленных ввысь зданиях есть все, что существует на земле: любое движение, вкус, цвет и запах, любая эмоция, мысль и традиция, религия и культура, любое чувство и настроение».

Эллингтон относился к той многочисленной категории людей, которых завораживали истории о Нью-Йорке, его великолепии, богатстве, силе, изысканности и которые, уже

обретя собственное богатство и славу, продолжают гордиться своей принадлежностью к нему.

Для Дюка Эллингтона в 1923 году Нью-Йорк ограничивался Гарлемом. В то время район еще не сделался туристической приманкой для белых (это случится через несколько лет), и тон здесь задавали негры. Гарлем отстраивался на рубеже веков по проекту торговцев земельными участками. Эта тихая загородная местность к северу от центральной части предназначалась для зажиточных белых, которые предпочитали жить в стороне от шума и суеты большого города. Но земельный бум лопнул как мыльный пузырь. И, спасаясь от разорения, коммерсанты начали делить большие красивые дома и сдавать их в аренду неграм. К 1920 году Гарлем, занимавший в то время площадь меньшую, чем сегодня, стал по преимуществу черным районом. Там не было пока трущоб, которые появятся в 30-е годы. Широкие светлые улицы, хорошее жилье привлекали негритянскую интеллигенцию, актеров, художников, антрепренеров и обыкновенных людей, рассчитывавших на более благоприятные, чем где-либо, условия жизни.

Но Гарлем — это не просто место. Это также и особый дух. Новый век провозглашал большую эмоциональность, открытость, раскрепощенность. А негры, казалось, обладают этими качествами от рождения. И так считали не только белые, но и сами негритянские интеллигенты. Уильям Дюбуа, пожалуй самый значительный из деятелей негритянской культуры, еще в 1897 году заключил, что по натуре белые и негры разнятся. По сравнению с более рациональными белыми негры представляются «особо одухотворенными людьми, преимущественно склонными к музыке, художеству и языкам». Следовательно, они могут повести за собой белых, повести вперед, к новому духу. Когда Эллингтон приехал в Гарлем, негритянские артисты, писатели и философы как раз начинали приходить к убеждению, что являются главными выразителями нового сознания. И в их среде набирало силу интеллектуальное и художественное течение, получившее название Гарлемского ренессанса.

Дюк Эллингтон не принадлежал к кругу интеллектуалов и никогда особенно не рассуждал о творчестве таких представителей Гарлемского ренессанса, как Каунти Каллен, Ленгстон Хьюз и другие, или о духе, порожденном этим движением. Но, находясь в центре событий и работая у Баррона среди умных и способных молодых людей, он впитывал в себя атмосферу времени. Эллингтон, как мы еще не раз убедимся, предпочитал не замечать существования расовых проблем. Но он гордился своим происхождением, гордился тем, что он негр.

Позже Дюк будет утверждать, что пишет не джаз, а негритянскую музыку, и действительно создаст множество серьезных произведений, прославляющих негритянскую историю: «Black, Brown and Beige», «The Harlem Suite», «The Liberian Suite», «Creole Rhapsody», «Three Black Kings» и др. Конечно, чувство расовой гордости он впитал с молоком матери, однако несомненно также, что оно было усилено общей тенденцией Гарлемского ренессанса, которая, отвергая подражание культуре белых, взывала к развитию негритянского наследия, считая его гораздо более ярким и выразительным.

Глава 4

ИЗ ГАРЛЕМА В ДАУН-ТАУН

Дюк Эллингтон оставался в стороне от основного направления нового культурного движения — Гарлемского ренессанса. Он не был готов к интеллектуальным дискуссиям и, как обычно бывало в тех случаях, когда он чувствовал себя не в своей тарелке, просто молчал. Так или иначе, его гораздо больше интересовало то, что происходило в нью-йоркской музыкальной сфере.

Первоначально негритянские музыканты собирались в старом районе под названием Тендерлойн, расположенном в западной части города на уровне сороковых улиц, а затем перебрались выше, на Сан-Хуан-хилл, где сейчас находится Центр Линкольна. После того как средоточием негритянской культуры стал Гарлем, музыка переместилась туда. Уилли «Лайон» Смит, Джеймс П. Джонсон, Фэтс Уоллер и другие пианисты работали в многочисленных маленьких подвальных клубах, а на сценах театров «Линколн» и «Лафайетт» шли разнообразные музыкальные шоу. Эллингтону особенно нравился клуб, чьим владельцем был человек по прозвищу «Мексико». Прозвище свое он получил за участие в мексиканской революции, хотя и неизвестно, на чьей стороне он сражался. В его заведении практиковались соревнования негритянских музыкантов, пытавшихся играть новую хот-музыку. Дюк рассказывает:

«Из всех соревнований музыкантов самыми любимыми для меня стали вечера у Мексико, где состязались духовики. Подвальчик был тесный, а лестница очень крутая. Коты «*Cat — джазовый музыкант (англ., сленг)*, которые в этот раз не играли, стояли снаружи на тротуаре со своими большущими трубами. С такими дорогими вещами в руках было просто опасно спускаться вниз и проходить мимо всех этих пьянчуг».

Большинство таких клубов работало до поздней ночи, и Дюк путешествовал из одного в другой, выясняя, что где делается, набираясь понемногу опыта.

Упрочив свое положение у Баррона, Дюк перевез в Нью-Йорк Эдну. Мерсер пока еще оставался в Вашингтоне на попечении бабушки и дедушки. Спустя некоторое время он начнет приезжать в Нью-Йорк и проводить лето с Дюком и Эдной. Комнату им

приходилось снимать. Из-за высокой арендной платы в Гарлеме почти все пускали квартирантов, и многие музыканты, вроде Эллингтона, жили в пустовавших спальнях изначально больших многокомнатных квартир. Дюк и Эдна сменили несколько адресов. Но самым удачным для них оказался один — дом № 2067 на Седьмой авеню, у Леонарда Харпера.

Харпер был значительной фигурой негритянского шоу-бизнеса в Нью-Йорке. Он и его жена Оссеола Блэнкс организовали собственную водевильную труппу и заняли «заметное место среди многочисленных коллективов, выступающих в нью-йоркских кабаре». Очень скоро Харпер выступал уже в качестве хореографа, а затем и режиссера в ведущих ночных клубах для белых, таких, как «Голливуд», «Плантейшн» и «Конни'с Инн».

Эллингтон, разумеется, не упускал случая свести знакомство с людьми, которые могли бы стать полезными. И Харпер оказался одним из них. Когда «Вашингтонцы» еще работали у Баррона, Харпера пригласили для постановки шоу, которое впоследствии получит название «Дикси Ревю Харпера», в кабаре «Голливуд Инн», находившееся в районе Таймс-сквер, на углу Сорок девятой улицы и Бродвея. Продюсеру требовались музыканты, и он остановил свой выбор на ансамбле Эллингтона. В начале сентября 1923 года молодые люди перебрались из Гарлема в Даун-таун, в самый центр района увеселительных заведений Нью-Йорка.

«Голливуд» занимал подвальное помещение с таким низким потолком, что, стоя на оркестровой площадке, невозможно было играть на контрабасе. Вот его описание, сделанное Уилли «Лайоном» Смитом: «Кабачок ютился в подвале, как и многие клубы в Ап-тауне, а оркестровая площадка находилась в самом углу под тротуаром. Музыканты поднимались туда по трем каменным ступенькам. В их туалетных комнатах было темно, как в мешке… Площадка вмещала всего шесть человек, а фортепиано Дюка стояло внизу в зале, и оттуда же он дирижировал. Если вы достаточно долго работали на возвышении, то уже никогда не могли избавиться от сутулости, потому что расстояние от площадки до оконной решетки на уровне тротуара было не больше пяти с половиной футов».

Владели клубом гангстеры, а управлял им человек по имени Лео Бернстайн. Как рассказывал Сонни Грир, все они обожали песенку «My Buddy». Грир пел ее для подвыпившего Бернстайна, и «тот рыдал и предлагал мне всю выручку из кассы». Клуб работал с одиннадцати часов вечера до семи утра, давая представления в полночь и в два часа ночи. Программы не отличались пышностью (места едва хватало на скромное шоу), но имелся небольшой

кордебалет, а также певцы и танцоры, и среди них Джонни Хаджинс — один из ведущих джазовых танцовщиков тех лет, которого называл «великим артистом» даже такой критик, как Эдмунд Уилсон, сотрудничавший в журнале «Нью рипаблик». Помимо того, заведение нанимало группу Би-гёрлс «*B-girl — девушка — исполнительница блюзов (англ.)*», по совместительству проституток.

Важная особенность клуба «Голливуд» состояла в том, что благодаря времени работы и местоположению он привлекал многих музыкантов и артистов, которые служили в театрах и клубах Бродвея. Сюда заходили Бикс Бейдербек, игравший в 1924 году на Бродвее с группой «Wolverines», Томми Дорси, выступавший в самых различных клубах Нью-Йорка, музыканты из известных по всей стране оркестров Винсента Лопеса, Пола Уайтмена, «California Rambles». Оркестр Уайтмена часто работал в «Пале Рояль» — элегантном кабаре непосредственно по соседству с «Голливудом», и Уайтмен, уже знаменитый, нередко заглядывал в клуб, угощая коллег напитками и щедро соря деньгами.

Здесь непроизвольно происходило некоторое расовое смешение, поскольку, как и в «Уинтер Гарденс», сюда, не стесняясь, захаживали негритянские актеры. В клубе бывали Фэтс Уоллер, Сидни Беше и Уилли Смит.

«Голливуд Инн» пользовался в Нью-Йорке среди знатоков и ценителей репутацией злачного местечка, точкой, где знаменитости сходились с гангстерами, проститутками, голодранцами. Увеселения не всегда отвечали нормам приличия. Шум, спиртное, проститутки — здесь все сходило с рук. Посетители не были чистюлями и праведниками. Они искали развлечений и платили за них. «Деньги носились в воздухе», — вспоминал Сонни Грир.

Сноуден, Уэтсол, Грир, Хардвик и Эллингтон уже около года играли вместе и добились известной мелодичности исполнения, что способствовало их продвижению вперед. Однако за четыре года, проведенных в «Голливуде» (хотя и со значительными перерывами по тем или иным причинам), характер ансамбля коренным образом изменился. Это выразилось в смене состава, музыки и руководства. Когда осенью 1927 года «Вашингтонцы» навсегда покинули клуб, это был уже ансамбль Дюка Эллингтона, игравший музыку Дюка Эллингтона.

Проследить путь перемен, повлекших столь серьезные последствия для развития американской музыки, — дело непростое. Эллингтон всегда уклонялся от объяснений того, что случилось. Многие из пионеров ансамбля ушли из жизни задолго

до написания его истории, другие имели основания излагать собственные версии происшедшего. Но так или иначе, первым решительным шагом стал ввод трубача Джеймса Уэсли «Баббера» Майли вместо Артура Уэтсола. Для Уэтсола музыка всегда оставалась лишь увлечением на фоне неизменного стремления получить профессию врача. Той осенью он решил возвратиться в Вашингтон, чтобы продолжать учебу на медицинском факультете университета Хауарда. Так возникла необходимость замены.

Баббер Майли родился в Южной Каролине, но еще ребенком переехал с семьей в Нью-Йорк. Он вырос в районе Сан-Хуан-хилл в те годы, когда там располагалась крупная негритянская община, в которой музыкальная деятельность занимала видное место. Статистические данные по этому периоду и району, приводимые Гербертом Гутменом, свидетельствуют о непропорционально большом количестве «негров — музыкантов и актеров». Отец Майли играл на гитаре, и мальчик унаследовал его музыкальные способности. Он работал в различных барах Нью-Йорка, пока в 1921 году не отправился в гастрольное турне с Мэми Смит. Годом раньше Смит записала пластинку «Crazy Blues», которая, ко всеобщему удивлению, имела небывалый успех и положила начало блюзовому буму. Певица стремительно богатела и становилась одной из ярчайших звезд негритянского шоу-бизнеса. То, что выбор ее пал на Баббера Майли, предполагает его достаточно высокий профессиональный уровень.

Майли заменил Джонни Данна, самого известного в те годы в Нью-Йорке негритянского трубача из тех, кто пытался играть новую музыку в стиле «хот». Не следует забывать, что негритянские музыканты получали сведения о джазе преимущественно из вторых рук: с одной стороны, это были белые коллективы, такие, как оркестр Уайтмена, «Original Dixieland Jazz Band» и его подражатели, в первую очередь «Original Memphis Five», который под маркой «Ladd's Black Aces» выпускал грамзаписи для негритянской аудитории; с другой — новоорлеанские группы, игравшие в основном в Чикаго и на Западном побережье. Данн любил производить впечатление. Его труба, длиной около пяти футов, имела форму рога, а коньком музыканта были «хитрые фокусы». Данн считался мастером сурдинных эффектов. Для глушения звука он применял обычно сурдину, с помощью которой извлекал звук «ва-ва». Это, по сути, не что иное, как резиновая помпа, используемая водопроводчиками, хотя в дело шли и другие предметы, например пепельницы, стаканы и свободная рука самого исполнителя. Однако гораздо чаще он играл с открытым раструбом, обращаясь к сурдинам лишь изредка. Иногда он не до

конца открывал вентили, чтобы испустить пару жалобных гнусавых звуков, похожих на стон, а порой издавал звуки хриплые, рычащие, производимые с помощью особого приема, сходного с тем, к которому прибегают при полоскании горла.

Вопрос о том, что перенял Майли у Данна и что воспринял из других источников, остается открытым. Майли, в частности, высоко ценил «Кинга» Оливера, великолепно владевшего сурдинной техникой и в те годы лучшего из новоорлеанских корнетистов, исключая Луи Армстронга, которому Оливер покровительствовал. Возможно, летом 1922 года Майли слышал Оливера в Чикаго, скорее всего в танцзале для негров «Линколн Гарденс», где тот работал в течение длительного времени. Кларнетист Гарвин Бушелл, ездивший в Чикаго вместе с Майли, рассказывал:

«Впервые мне удалось услышать новоорлеанский джаз в Чикаго, где мы пробыли целую неделю. Я ходил на концерты каждый вечер. Их блюзы и их исполнение произвели на меня очень сильное впечатление. Игра трубачей и кларнетистов на Востоке больше соответствует правилам, не так берет за душу. Здесь же все не особенно отточено, но зато гораздо выразительнее. Баббер и я слушали с открытыми ртами».

К осени 1923 года, когда «Вашингтонцы» начали работать в «Голливуде», оркестр Оливера записал несколько пластинок, которые Майли, безусловно, не мог упустить из виду. Поэтому можно предположить, что он больше подражал Оливеру, чем Данну. Еще важнее то, что, хотя у Майли к тому времени уже и сложилось некоторое представление о джазовом ритме, вполне вероятно тем не менее, что многое он постиг именно за ту неделю в Чикаго. Джонни Данн, при всех его достоинствах, никогда, в сущности, не владел джазовым ритмом. И в этом отношении Майли не мог воспользоваться его опытом. Не исключено, однако, что он позаимствовал у Данна умение издавать горлом хриплые звуки — граулы, поскольку Оливеру это не было свойственно. Но так или иначе, Майли, овладевая джазовой техникой, последовательно совмещал различные методы, добиваясь нового и абсолютно индивидуального стиля, который в дальнейшем окажет значительное воздействие на развитие джаза. И вот что симптоматично: Майли, играя с сурдиной, постоянно использовал граул-эффекты (чего не делали ни Данн, ни Оливер), и в результате ему удалось раздуть пламя, гораздо более жаркое и яростное, чем кому-либо из них.

По свидетельству Сонни Грира, «Вашингтонцы» познакомились с Майли в одном из подвальчиков Гарлема, куда они пришли послушать Уилли «Лайона» Смита. Скорее всего, они

и раньше что-то знали о Майли, так как он гастролировал со знаменитой Мэми Смит. Это был худощавый круглолицый молодой человек с поблескивавшими в зубах золотыми пломбами и «безо всяких комплексов», как считал Тоби Хардвик, который и сам не отличался особой застенчивостью. «Ему [Майли] ничего не стоило остановиться посреди хоруса, припоминая какую-то ерунду, или впасть в истерику и не сыграть ни звука». Луис Меткаф, трубач, появившийся в ансамбле позднее, говорил, что Баббер — «отличный парень, очень веселый парень». Выпивоха и повеса, он, конечно же, пополнил компанию «негодных мальчишек».

Почему «Вашингтонцы» остановили свой выбор на Майли, объяснить очень трудно. Его хот-стиль никак не соответствовал относительно умеренной и элегантной музыке, которую они исполняли или пытались исполнять. Возможно, в этом и заключается разгадка: к 1923 году стало совершенно ясно, что хот-джаз стремительно завоевывает популярность и что ансамблю необходим кто-то, умеющий играть в этой манере. Годом позже Флетчер Хендерсон по тем же мотивам возьмет в свой оркестр специально для исполнения джазовых соло Луи Армстронга. Том Тибо, белый пианист из Чикаго, рассказывал: «Закончив школу, я отправился в турне с ансамблем из десяти человек. Мы выступали в водевильных представлениях и в конце концов оказались в Нью-Йорке. Шел 1924 год. Мы играли в „Паласе“ целых две недели. Только потому, как выяснилось, что мы абсолютно не походили на другие оркестры». Трубач Док Читэм говорил: «В те времена Нью-Йорк сильно отставал в джазовом отношении. Первейшим из всех городов был Чикаго, благодаря обосновавшимся там креольским и новоорлеанским музыкантам». Нью-йоркские исполнители начинали осознавать, что они плетутся в хвосте, и «Вашингтонцы», видимо, ухватились за Майли, чтобы сократить разрыв.

Майли, как мы помним, шел в освоении джаза за новоорлеанцами, и Эллингтон, похоже, никогда об этом не забывал, поскольку, постепенно подчиняя коллектив себе, он неизменно подыскивал исполнителей из Нового Орлеана или тех, кто испытал их влияние.

Сотрудничество с Майли началось 1 сентября 1923 года. В состав ансамбля, по сообщению газеты «Нью-Йорк клиппер», вошли и еще двое новеньких: трубач и тромбонист Джон Андерсон и Роланд Смит, игравший на саксофоне и фаготе. О них обоих мало что известно. Возможно, их взяли потому, что они владели нотной грамотой (тогда как остальные едва разбирались в этом) и могли помочь справиться с трудностями, которые

встречались при исполнении музыки, предназначенной для сопровождения представлений. Но это всего лишь предположение. Так или иначе они недолго продержались в ансамбле.

Совсем иное дело Майли. «Вашингтонцы» немедленно осознали, чем он может стать для них. Они не просто восхищались его исполнением, но и видели, как оно действует на гангстеров, игроков и артистов, завсегдатаев «Голливуда». Хот-стиль пришелся как раз по душе этим ценителям, охотникам до новых впечатлений. И было решено не подгонять Майли под собственный образец, а поучиться у него. Позже Эллингтон рассказывал: «С приходом Баббера ансамбль изменил свое лицо. Он мог „хрипеть“ и „рычать“ ночи напролет, играя с надрывом на своей трубе. Именно тогда мы поняли, что со сладкой музыкой пора расстаться». Так Баббер Майли стал звездой ансамбля. Мерсер Эллингтон вспоминал: «В ансамбле все крутилось вокруг него и все зависело от него, и не только потому, что он солировал, но и оттого, что он знал много музыкальных оборотов и это знание становилось общим достоянием». Мерсер подразумевал, что роль Майли не сводилась лишь к солированию. Он поставлял музыкальные фигуры и целые мелодические линии, которые Эллингтон и другие использовали в аранжировках и даже превращали в самостоятельные композиции. Не будет преувеличением утверждать, что Майли «сделал» «Вашингтонцев»: не кто иной, как он, развил стиль, который принес ансамблю успех. Именно он из вечера в вечер взвинчивал публику, так что в памяти посетителей оставались не только певцы и танцоры, но и ансамбль.

В этот период — начиная с работы в Атлантик-Сити, затем у Баррона и, наконец, в первый год в «Голливуде» — роль Эллингтона в коллективе неоднозначна. Номинально лидером по-прежнему оставался Сноуден. Он подписал контракт с «Голливудом», и в течение нескольких последующих месяцев группа числилась в профессиональных изданиях под названием «Вашингтонцы. Руководитель Элмер Сноуден» или что-нибудь вроде этого. Но Эллингтон был пианистом, и поэтому в его обязанности входило создание гармонической основы и аккордовых последовательностей для новых тем, которые интересовали ансамбль, и он, видимо, как и прежде, занимался разработкой популярных мелодий. Аранжировки, как всегда, делались музыкантами совместно. Дюк не вел программу. Номера в «Голливуде» объявлял конферансье. Так что до признания ведущей роли Дюка было еще далеко. Он ли, Сноуден или кто-то еще выбирал репертуар и определял темп, неизвестно.

Однако Эллингтон уже начинал сочинять песни. В те годы музыкальный бизнес приносил самые большие деньги композиторам и издателям. Некоторые из них обогащались главным образом за счет реализации нотных записей. Пластинки считались всего лишь придатком, служившим популяризации песен для увеличения сбыта нотных изданий. Для музыкантов это была возможность легкого приработка и один из способов самоутверждения. Настоящие деньги приносила композиторская деятельность. И любой из тех, кто обладал элементарными познаниями в музыке и известным нахальством, пытался разбогатеть на Тин-Пэн-Элли. Вполне естественно, что и Дюк не мог упустить такую возможность.

В мемуарах он рассказывает: «Еще в первые месяцы моего пребывания в Нью-Йорке я выяснил, что предложить свою песню в бродвейское издательство может кто угодно. И я пристроился к колонне в паре с Джо Трентом, отличным парнем, знакомым с издательскими порядками. Ему понравилась моя музыка, а сам он был хорошим сочинителем стихов. Так что он взял меня за руку и повел по Бродвею». Очень скоро им удалось пристроить песню «Blind Man's Buff», а спустя год еще две или три вещи. Со временем «Вашингтонцы» выпустили грамзаписи некоторых из них.

Эллингтон и Трент продолжали сотрудничать, продали еще парочку песен, а спустя год (или около того) получили заказ на эстрадное шоу, которое позже получило название «Chocolate Kiddies». По словам Дюка, Трент зашел однажды к нему и сказал, что есть работа, но выполнить ее надо к следующему утру. Поручителем выступал Джек Роббинс, основавший впоследствии крупнейшее в Нью-Йорке музыкальное издательство «Роббинс Мюзик». Трент запросил аванс в пятьсот долларов, и Роббинс заложил обручальное кольцо своей жены, чтобы добыть нужную сумму. Эллингтон и Трент просидели всю ночь, и к утру сочинение было закончено. На следующий день они показали работу Роббинсу. Тот остался доволен, и репетиции начались. Роббинсу так никогда и не удалось выпустить шоу в Нью-Йорке, но в мае 1925 года он повез его в сопровождении оркестра Сэма Вудинга в Германию. Премьера состоялась в берлинском «Адмирал Паласт», и затем начались длительные гастроли по всей Европе, включая даже Советский Союз, где представление шло под названием «Negro Operetta».

Такова по крайней мере версия Дюка. Насколько все это соответствует действительности, определить трудно. «Chocolate Kiddies» с Сэмом Вудингом действительно в мае 1925 года выехали из Нью-Йорка на гастроли (весьма успешные) в Европу,

но вопрос о том, какое отношение имел ко всему этому Эллингтон, остается открытым. Я не обнаружил никаких свидетельств того, чтобы какие-либо из его песен были использованы в шоу.

Так или иначе, в те ранние годы Дюк время от времени сочинял, и некоторые произведения ансамбль записал на пластинки. Все они не более чем посредственны, но не хуже того, что потоками изливалось с Тин-Пэн-Элли. Одна из песен, «Rainy Nights», построена на приеме, к которому Эллингтон будет бесконечно прибегать в продолжение всей своей музыкальной карьеры, вплоть до того, что эта находка станет чем-то вроде его личной собственности. Речь идет о движении от тонического трезвучия к пониженной сексте (иногда толкуемой как неаполитанская секста трезвучия V ступени).

В ноябре Харпер начал репетировать очередное шоу для «Голливуда», Контракт с «Вашингтонцами» действовал до 1 марта 1924 года, и ансамбль должен был принимать участие в новой работе. Примерно в это же время произошло еще одно важное изменение в составе — уход по собственному, а может быть, и вовсе не по собственному, желанию тромбониста Джона Андерсона и появление Чарли Ирвиса, друга Баббера Майли и лучшего, нежели Андерсон, джазового исполнителя. Возможно, на замене настаивал Баббер, убеждая в этом остальных. Ирвис уже успел записать несколько пластинок и пользовался в Нью-Йорке известностью.

Он был (а возможно, и стал) специалистом по граул-эффектам. Существуют свидетельства — и одно из них принадлежит Эллингтону, — что Ирвис освоил прием независимо от Майли. Дюк рассказывал, что Чарли применял особую сурдину, которая по замыслу должна была изменять звучание тромбона так, чтобы оно становилось похожим на звучание саксофона. Однажды он уронил сурдину, она сломалась, но он продолжал использовать то, что осталось, и таким образом добивался своего специфического эффекта. Однако, на мой взгляд, судя по немногим сохранившимся ранним записям, Ирвис научился граулам у Майли. Он обладал, по словам Дюка, «громким, сильным, насыщенным звуком в нижнем регистре — мелодичным, мужественным и очень уверенным». Позже, по воспоминаниям Грира, он использовал в качестве сурдины консервную банку «с дном, выбитым в форме конуса».

Через месяц после появления Ирвиса произошла еще более серьезная замена. Существует несколько версий истории о том, как Сноуден оставил ансамбль и его место занял Дюк. Эллингтон, по обыкновению, дипломатично уходил от ответа на данный

вопрос. Однако обвинения в адрес Сноудена сводились к тому, что он присваивал больше, чем ему полагалось из общего заработка коллектива. Том Уэйли, бостонский пианист, приехавший в Нью-Йорк позже и ставший переписчиком нот у Дюка и его советчиком в музыкальной сфере, вспоминает: «Сонни, значит (вы знаете, как Сонни разговаривает), говорит Лео Бернстайну: „Слушай, когда нам будет прибавка?“ А тот отвечает: „Уже была“. Он прибавил Элмеру, отдал Элмеру то, что полагалось остальным, а Элмер ребятам не раздал. Ну, они его и выгнали. И Сонни должен был быть вместо него. А Сонни сказал: „Нет, я не хочу. Пусть Дюк этим занимается“».

Рассказ Уэйли не свидетельство очевидца, но он не противоречит другим источникам. Старая как мир история. Видные музыканты, такие, как Уайтмен, добивались для своих оркестров высоких гонораров, а платили своим оркестрантам так, как сами считали нужным. Однако в менее известных коллективах ставки определял наниматель, причем руководителю назначалось жалованье несколько больше, чем всем остальным. Таким образом, для руководителя всегда существовал соблазн назвать своим музыкантам сумму меньше реально получаемой, а разницу присвоить. Известно, что так поступил Кинг Оливер с членами знаменитого оркестра «Creole Jazz Band». А когда его на этом поймали, коллектив распался. Вполне возможно, что и Сноуден не смог устоять перед искушением.

Во всяком случае, «Нью-Йорк клиппер» от 22 февраля 1924 года поместил два противоречивших друг другу сообщения. Первое гласило: «"Вашингтонцы" под руководством Элмера Сноудена продлили свой контракт с „Голливудом“ в Нью-Йорке еще на шесть месяцев». (Известно, что срок первоначального договора истекал 1 марта.) Вторая заметка представляла собой объявление, оплаченное ансамблем, где цитировался обзор Эйбела Грина, освещавшего в «Клиппере» работу джазовых коллективов: «Этот цветной ансамбль весьма темпераментен и включает в себя трубача, который не уступит никому в своем деле… Руководит коллективом пианист Дюк Эллингтон». Среди участников названы Эллингтон, Майли, Ирвис, Хардвик, Грир и Джордж Фрэнсис, банджоист и певец. По-видимому, дирекция «Голливуда» проинформировала «Клиппер» о возобновлении контракта. Но при подписании документа выявилась история с деньгами, поэтому ансамбль и поместил объявление, чтобы сообщить о новом руководителе.

Конец музыкальной карьеры Сноудена отдавал горечью. В 20-е годы он еще некоторое время успешно руководил ансамблем в Нью-Йорке. Расставшись с «Вашингтонцами», он собрал для клуба

«Нест», гарлемского заведения для негров и цветных, новый состав, куда вошли Джимми Харрисон, Уолтер Джонсон и Рекс Стюарт, ставшие впоследствии ведущими фигурами джаза. Летом ансамбль выступал во вновь открытом клубе Баррона, а затем и во многих других местах. В начале 30-х годов Сноуден организовал оркестр в кабаре «Хот Фит», расположенном в Гринвич-Вилледж, в доме № 142 по улице Уэст-Хьюстон, предприняв попытку перенести в Даун-таун гарлемский клуб с негритянским стилем развлечений. В этом оркестре у Сноудена в разное время сотрудничали такие значительные исполнители, как Сид Кэтлетт, Дикки Уэллс, Фэтс Уоллер, Рой Элдридж, Эл Сирс, Уаймен Карвер и неукротимый Тоби Хардвик. Однако вскоре после этого Сноуден рассорился с местным профсоюзом музыкантов и получил запрет на выступления в этом районе. Позже он некоторое время работал в Филадельфии, но никогда уже не смог подняться до своего первоначального уровня и наконец, будучи не в состоянии угнаться за меняющейся музыкальной модой, сошел со сцены. Неудивительно, что его задевал колоссальный успех ансамбля, который когда-то был создан им. Однако же, останься Сноуден лидером, судьба коллектива оказалась бы совершенно иной.

Должность руководителя «Вашингтонцев» являлась не более чем формальностью. Или, скорее, становилась тем, чем ее хотел видеть тот или иной обладатель, как это часто случается в подобных ситуациях. Выбор пал на Эллингтона, возможно, потому, что остальных восхищало его умение держать себя и чувство собственного достоинства, а также потому, что он более, чем кто-либо еще, заслуживал доверия и можно было надеяться, что новые обязанности будут ему по плечу.

Трудно сказать, как сам Эллингтон отнесся к непривычному положению. На этом этапе он не мог еще ни нанимать, ни увольнять, такие решения по-прежнему принимались сообща всеми участниками. Более того, некоторые требовали узаконить равноправие всех членов коллектива и обеспечить кооперированному статусу ансамбля юридические гарантии. Если бы это произошло, история американской музыки, наверное, сложилась бы по-иному, так как все спорные вопросы ставились бы на голосование, что и делалось в кооперированных оркестрах, таких, как «Casa Loma» и коллектив Боба Кросби. Но этого не случилось, и сейчас нам следует рассмотреть другую грань характера Эллингтона, которая оказала серьезнейшее воздействие на творчество его ансамбля.

Ансамбль Эллингтона всегда, и особенно в годы расцвета, был скандально известен полным отсутствием дисциплины.

Музыканты постоянно опаздывали, причем из принципиальных соображений, являлись на концерты в нетрезвом состоянии, а нередко даже позволяли себе на сцене хулиганские выходки. И год за годом Дюк закрывал на это глаза, придерживаясь мнения, что дисциплина ограничивает свободу и непосредственность самовыражения, лишает исполнителя того, что жизненно необходимо музыке. В результате Эллингтон обрел репутацию добродушного и непробиваемого человека, для которого все, что ни делается, — к лучшему.

Такая точка зрения никак не соответствовала действительности. По природе Дюк Эллингтон был человеком, стремившимся первенствовать в любой обстановке и обычно добивавшимся своего. Он старательно создавал впечатление, что ему и дела нет до творящейся вокруг неразберихи, но, в сущности, он гораздо лучше владел ситуацией, чем это могло показаться. Трубач Кларк Терри, на более позднем этапе долго проработавший в ансамбле, рассказывал: «При видимом отсутствии строгости Дюк все держит в своих руках, и мне кажется, его главная цель как руководителя — перекроить исполнителя на свой лад, так, чтобы отступить оказалось практически невозможно». А вот что говорит Мерсер Эллингтон: «Отец любил спорить и в спорах побеждать, даже если при этом приходилось утверждать нечто такое, во что он сам не верил. Это был один из его любимых приемов для манипуляции людьми». Стэнли Данс, хорошо знавший Эллингтона, характеризовал его так: «Он был очень проницателен, очень опытен… Он прекрасно разбирался в людях… И обожал вертеть ими…» Майкл Джеймс, племянник Дюка, который также работал с ним некоторое время, замечал: «Главным в нем оставалось умение быть хозяином положения. Он всегда контролировал ситуацию». А вот отзыв Эдварда Эллингтона, внука Дюка: «Мой дед был настоящим дирижером… Но дирижировал он не только своим оркестром. Он распоряжался множеством людей — и прежде всего своими близкими». Мнение Тоби Хардвика не противоречит сказанному выше: «Он любит власть. Это его маленькая слабость. Он думает, что об этом никто не догадывается. Он любит помыкать окружающими и страшно доволен, когда это удается». Рассел Прокоуп, еще один из многолетних участников ансамбля, считал, что «он управлял нами железной рукой в норковой перчатке». Сам Дюк Эллингтон подтверждал эти характеристики. После его смерти Мерсер обнаружил в больнице следующую записку: «Все нормально. Мне легко угодить. Нужно только, чтобы все было по-моему».

Эта сторона характера Эллингтона, потребность

главенствовать над всеми, выражалась в ранние годы не столь ярко, как впоследствии. В молодости Дюк еще не обладал необходимым авторитетом знаменитого музыканта. Но склонность к власти, безусловно, уже имелась. И мы вынуждены признать, что, как только ансамбль оказался в его руках, Дюк начал исподволь, но последовательно превращать его в свое детище. Он, разумеется, не пытался утверждать свое влияние за счет сомнительных полномочий, которые получил. Все делалось ненавязчиво, умело, так что, не успев даже целиком осознать происходящее, остальные члены коллектива оказались в положении подчиненных. И уже через два-три года «Вашингтонцы» прекратили свое существование. Родился новый ансамбль — ансамбль Дюка Эллингтона.

Глава 5

ДЮК ВЫХОДИТ В ЛИДЕРЫ

Хотя Эллингтон и начал лепить ансамбль согласно собственным представлениям, он, однако, пока еще был не в состоянии взять на себя заботу об исполняемой музыке. Грир рассказывает: «Он даже и не думал сочинять, когда мы работали [в „Голливуде“]. Мы просто брали готовые аранжировки и „вертели“ их так и сяк, чтобы они звучали немного по-другому… Мы берем песни, популярные песни, и переиначиваем их». В те годы, когда сотни танцевальных оркестров имели в своем составе исполнителей, слабо подготовленных в музыкальном отношении, издателям приходилось поставлять бэнд-лидерам готовые аранжировки своих произведений в расчете на их использование. Часто музыканты, чтобы придать первоначальной версии некоторое своеобразие, перерабатывали ее, добавляя вступления, коды, соло, контрфигуры, а иногда и целые новые хорусы. Так поступали и «Вашингтонцы», и, возможно, Эллингтон как пианист вносил множество предложений, связанных с изменением исходного материала. Это был первый шаг к сочинению музыки.

Оркестр, работавший в таком престижном месте, как «Голливуд», не испытывал недостатка в нотных текстах. Их навязывали специальные агенты, чья миссия и состояла в обеспечении песенным репертуаром оркестров, особенно имевших выход в эфир. А к 1924 году «Вашингтонцы» стали желанными гостями на нью-йоркской радиостанции Даблъю-эйч-эн. В тот момент крупные радиосети еще только зарождались; радиовещание носило локальный характер, хотя отдельные мощные станции осуществляли трансляции и на далекие расстояния. Однако радио и оркестры уже завязывали между собой отношения партнерства, которые станут вполне обыденными в последующие два десятилетия. Музыканты обеспечивали практически бесконечный поток материала для радиопрограмм, тогда как радиосвязь предоставляла оркестрам возможность обращения к широкой аудитории.

Радиопередачи из «Голливуда», вскоре переименованного в «Кентукки-клаб», подготавливались, по-видимому, молодым и энергичным радиодиктором Тедом Хьюсингом, который через несколько лет сделается настоящей знаменитостью. Хьюсинг являлся поклонником ансамбля и убедил Даблъю-эйч-эн, а

возможно, и Даблъю-эм-си-эй радиофицировать клуб, что позволило время от времени осуществлять прямые трансляции. Это, однако, послужило всего лишь прологом более серьезных событий, поскольку радио (и Хьюсинг) очень скоро станет решающим фактором карьеры Эллингтона.

Примерно в начале апреля в «Голливуде» случился пожар, нанесший ущерб в десять тысяч долларов — по тем временам сумма весьма значительная. И это было не просто невезение. До появления кондиционеров жаркое нью-йоркское лето делало подвальные клубы типа «Голливуда» совершенно непереносимыми. Обычно они не работали со Дня памяти до Дня труда «*День памяти павших в Гражданской войне 1861-1865 гг., в испано-американской и др. войнах — 30 мая; День труда — первый понедельник сентября*», поэтому домовладельцы считали выгодным в течение этого срока спровоцировать пожар и таким образом не только получить страховку, но и избавиться от контрактов со своими служащими. За время работы «Вашингтонцев» в «Голливуде» клуб горел трижды или четырежды. Дошло даже до того, что Лео Бернстайн накануне предполагаемого возгорания заботливо предложил музыкантам забрать инструменты домой.

«Вашингтонцы» снова остались ни с чем. К тому же выяснилось, что такое состояние может затянуться на неопределенный срок, поскольку Леонард Харпер занимался в это время постановкой «сложного и трудоемкого ревю с участием цветных актеров», партитуру для которого сочинил великий страйд-пианист Джеймс П. Джонсон. Он же должен был дирижировать оркестром. Помощь пришла неожиданно. На выручку подоспели братья Шрибмен, Чарли и Сай, предприимчивые молодые люди из Салема, городка неподалеку от Бостона. Начинали братья разносчиками газет и чистильщиками ботинок, но еще подростками предприняли попытку ангажировать ансамбли и учредили клуб «Колледж Инн», к которому скоро добавились бильярдный салон и кегельбан. Летом 1924 года они открыли танцзал «Чарлзхерст» в парке «Салем Уиллоуз», а со временем в их ведении оказались многие дансинги Новой Англии.

Братья Шрибмен любили танцевальную музыку и как владельцы танцзалов славились своей честностью в отношениях с музыкантами. Возможно, они слышали ансамбль Эллингтона в «Голливуде» и, узнав, что группа не у дел, наняли ее на лето в «Салем Уиллоуз», а затем каждое лето, когда нью-йоркские клубы закрывались, вновь заключали контракт, обеспечивая для Эллингтона важный источник дохода. Дюк всю жизнь с

благодарностью вспоминал об этой поддержке. Спустя много лет он говорил, что Чарли Шрибмен «был одним из первых, кто предугадал будущее ансамбля».

Однако шоу Джеймса П. Джонсона недолго продержалось на сцене, и к октябрю «Вашингтонцы» вернулись в клуб, называвшийся теперь «Кентукки». Тогда же они выпустили свою первую пластинку, за которой последуют тысячи, записанные на протяжении почти пятидесятилетней творческой деятельности Эллингтона. Пока же появились первые семь песен. Автором некоторых из них был сам Дюк. Но ни одна не представляла особой музыкальной ценности. Позже я подробнее остановлюсь на произведениях того периода. Это довольно грубая работа музыкантов, едва начинающих осознавать, что такое джаз, но все еще играющих некое подобие синкопированной музыки, которую негритянские джазовые ансамбли предлагали уже в продолжение целого десятилетия. Фразировка жестка и отрывиста, а ритм скачет, как резвый жеребенок. Сонни Грир поет несколько номеров высоким гнусавым голосом, подражая в большой степени Элу Джолсону. Фортепиано Дюка звучит недурно, в его манере явственно ощущается влияние страйд-пианистов, служивших для него образцом. Здесь пока еще рано говорить об аранжировке. Тоби Хардвик ведет мелодию, а на его фоне Ирвис и Майли поочередно или вдвоем исполняют довольно неуклюжие обороты, несомненно, собственного изготовления. Что касается остальных, то они попеременно солируют, причем ровно столько, сколько необходимо для того, чтобы обыграть мелодию, а затем Тоби завершает композицию повторным изложением темы. Перед нами слабо подготовленный ансамбль, который играет танцевальную музыку, практически не достигая исполнительского уровня оркестра Флетчера Хендерсона, успешно утверждавшего себя в качестве ведущего негритянского состава Нью-Йорка, и уж никак не дотягиваясь до планки, установленной лучшими белыми коллективами, такими, как оркестр Пола Уайтмена с его изящным, великолепно аранжированным танцевальным репертуаром, где и джазовое начало к тому же проявлялось не менее остро, чем у «Вашингтонцев» на данном этапе их развития. Последние, впрочем, ничуть не уступали сотням подобных им групп, выступавших в клубах и выпускающих грамзаписи в больших городах по всей стране.

В это время в ансамбле произошли очередные изменения. В его состав был введен банджоист Фредди Гай, который в дальнейшем проработал здесь почти двадцать пять лет. Он родился в Джорджии, но воспитывался на Севере, в Нью-Йорке, куда перебрались его близкие (так в те годы поступали многие

негритянские семьи). Среди бузотеров, преобладавших в коллективе, он представляется эталоном здравомыслия и порядочности. Фредди отличался серьезностью и, по словам Дюка, «любил давать советы». Но Эллингтон уважал его: Гай входил в число немногих избранных, кого Дюк принимал у себя в доме, позволяя поддерживать отношения со своей родней. «Из всей братии только Фредди был благоразумный, — считал Барни Бигард. — Он не имел никаких недостатков, никаких отклонений, как другие музыканты. Как все мы… Красивый парень, настоящий кавалер».

Важнейшим приобретением ансамбля в те годы стал великий новоорлеанский пионер джаза Сидней Беше, начинавший как кларнетист, но получивший известность главным образом как сопрановый саксофонист. Беше вырос на родине джаза, впитав блюз и новую хот-музыку с молоком матери. Подростком он работал в низкопробных хонки-тонках Сторивилла — негритянского района Нового Орлеана, где также проходил выучку Армстронг, упиваясь блюзом, как нельзя лучше подходившим для медленных танцев, которые служили у проституток приманкой для клиентов.

Беше был по натуре одиноким странником, придирчивым и требовательным, что порождало конфликты везде, где бы он ни появлялся. Знавший его еще по Новому Орлеану Барни Бигард рассказывал: «[Беше] не может ладить ни с кем. Он очень вспыльчивый». Его раздражительность и непостоянство, долгие отлучки в Европу не позволяли ему добиться популярности у широкой публики вплоть до 40-х годов, когда новоорлеанский ренессанс обеспечил ему славу едва ли не национального героя. При всем том Беше обладал сильным и благородным характером и являлся одним из самых ярких мастеров джаза, одним из тех, кто вместе с Луи Армстронгом и «Джелли Роллом» Мортоном впервые освоил свинг. Он никогда не знал нотной грамоты, но играл на фортепиано и других инструментах и сочинил несколько великолепных мелодий. Его фразировка отличалась цельностью и законченностью, и многие из своих соло он подготавливал заранее. Но, несмотря на это, а возможно и благодаря этому, его работы, при всей их обдуманности и отточенности, бурлят свежими идеями. Беше уверял, что у него был короткий роман с Бесси Смит, и можно только предполагать, о чем говорили, оставаясь наедине, эти влюбленные — страстные и необузданные натуры. Сидней Беше всю жизнь хранил верность новоорлеанской джазовой традиции, и его музыка явилась воплощением этого стиля.

Эллингтон впервые услышал Беше в Вашингтоне, скорее всего

в театре «Хауард», в одном из негритянских водевильных шоу. Беше часто гастролировал с такими труппами, исполняя хот-номера. На этот раз он играл «I'm Coming, Virginia». Впоследствии Дюк говорил: «Это самое лучшее из всего, что я слышал в жизни. Я никогда не слышал ничего подобного. Это потрясающе». Эллингтон всегда был скуп на похвалы своим музыкантам, возможно просто опасаясь просьб о повышении жалованья, но для Беше, составлявшего в этом смысле счастливое исключение, Дюк не жалел слов одобрения. Искусство Беше глубоко трогало его. И это легко объяснимо. К 1924 году лишь немногие музыканты за пределами Нового Орлеана действительно умели играть джаз. Большинство исполнителей из других мест все еще пытались разгадать его секрет. Беше, бесспорно, был лучшим джазменом из всех, кого к этому моменту довелось слышать Эллингтону. С Армстронгом он повстречался не раньше осени 1924 года, когда тот оказался в Нью-Йорке в оркестре Флетчера Хендерсона.

Как именно Беше появился у «Вашингтонцев», точно неизвестно. Достоверно лишь, что он участвовал в шоу Джеймса П. Джонсона в клубе «Кентукки» и был уволен последним, несомненно, за какие-нибудь фокусы и капризы. Судя по всему, «Вашингтонцы» просто прихватили его с собой, отправляясь на лето в «Салем Уиллоуз». Сонни Грир так рассказывает об их знакомстве: «Как-то вечером пришел Беше и вытащил свой саксофон. И тут же он, Баббер и Чарли Ирвис стали соревноваться друг с другом. Это было здорово. Мы его приняли, и он играл с нами, на кларнете и сопрановом саксофоне». Так или иначе Беше оказал на ансамбль очень значительное влияние. Он вывел «Вашингтонцев» из ритмических дебрей, где они рисковали заблудиться, в необъятные долины джаза. Высказывания Эллингтона не оставляют сомнений относительно его отношения к Беше: «Беше. Величайший из первопроходцев. Беше — символ джаза. Его кларнет звучал чудесно — настоящее дерево, больше уже такого не услышишь. Эти ребята из Нового Орлеана усвоили кое-что кроме системы Алберта. Беше — наше начало. Его вещи — сама душа, в них все самое сокровенное. Трудно, очень трудно найти кого-либо, кто мог бы сравниться с ним. Он что-то выстраивал в голове, пока играл другой, а потом исполнял один-два хоруса или больше, и это было выше всяких похвал».

И еще: «Баббер Майли и Беше каждый вечер устраивали соревнования. Это был просто блеск. Они исполняли подряд пять или шесть хорусов, и, пока один играл, другой за сценой опохмелялся. Они были как два гладиатора с картинки. Часто посреди выступления Беше говорил: „Сейчас я позову Гулу!“ Это была его собака — огромная немецкая овчарка. Гула не всегда

приходила с ним. Но он все равно звал ее особым горловым граулом.

Зов в этой музыке — очень важный прием. Теперь музыка совсем другая, она стала отвлеченной. А он возвращал ей естественность, приближал к изначальной сути, когда люди, играя, передавали что-то необходимое, звали кого-то, или выражали свои чувства, или сообщали о чем-то. Представить себе картину или придумать историю, а потом это сыграть было самое главное. Публика ничего в этом не понимала. Зато наши коты прекрасно знали, что делают».

Мало-помалу «Вашингтонцы», как и многие другие джазовые музыканты тех лет, осваивали новоорлеанскую манеру исполнения. Первым показал себя Майли, для которого уроки Кинга Оливера не пропали даром. Вторым — Беше, с его всепоглощающим чувством свинга. За ними следовал целый ряд исполнителей, которые либо сами были выходцами из Нового Орлеана, как Барни Бигард и Уэллман Бро, либо подражали новоорлеанским образцам, как, например, Джонни Ходжес, Кути Уильямс, Рекс Стюарт и другие. Равняясь на такие модели, «Вашингтонцы» в годы работы в «Кентукки-клаб» неуклонно превращались в джазовый ансамбль. Для этого требовалось время: чувство джазового ритма не может родиться в одно мгновение. Однако превращение совершалось, и Беше играл в этом процессе кардинальную роль.

Трудно с точностью установить, когда именно Беше присоединился к коллективу и сколько времени пробыл в нем. Скорее всего, этот срок ограничивается летом 1924 года, так как он не записал с группой ни одной из пластинок, выпущенных осенью, что произошло бы, останься он в ансамбле. Барни Бигард говорил: «Дюк, может, и удержал бы Сиднея, но с ним было очень трудно». Сам Беше объяснял, что он ушел из-за ссор с Баббером Майли и Чарли Ирвисом, но, поскольку двое последних прекрасно ладили со всеми другими, приходится предположить, что виной всему послужила обидчивость Беше и что его не уволили, а просто он сам бросил работу.

В последующие два года «Вашингтонцы» появлялись в «Кентукки» периодически, что определялось прихотями владельцев клуба и ставшими к тому времени традицией летними пожарами. По имеющимся свидетельствам, группа работала в различных заведениях города: «Плантейшн», «Камео», «Фламинго», но трудно сказать, насколько эти сведения соответствуют действительности. Однако очевидно, что «Вашингтонцам» не очень-то приходилось выбирать, где и когда работать, так как гангстеры стремительно захватывали контроль

над ночной жизнью города и вырваться из-под их власти представлялось практически невозможным. Лишь оркестр Флетчера Хендерсона, о котором музыкальный журнал «Оркестра уорлд» в 1926 году писал, что «нет ни одного танцевального оркестра, белого или цветного, превосходящего по уровню коллектив Хендерсона», добился такого видного положения, что смог освободиться от влияния преступного мира. «Вашингтонцы» же еще не обладали достаточной известностью. (Правда, Сонни Грир позже заявлял: «Все без конца твердят, какие гангстеры плохие. Я могу сказать только, что с удовольствием продолжал бы работать на них. Они всегда держали слово».)

«Вашингтонцы», однако, постепенно завоевывали популярность. Во-первых, к 1927 году они уже в течение двух или трех лет регулярно выходили в эфир с передачами из «Кентукки» и успели приобрести своего слушателя. Кроме того, их стали упоминать в профессиональной прессе. Эйбел Грин не упускал их из виду в своей колонке в газете «Нью-Йорк клиппер»; «Оркестра уорлд» не забывал включать их в регулярно публиковавшиеся списки лучших американских ансамблей; время от времени фигурировали они и в других изданиях. Наиболее серьезный материал о «Вашингтонцах» поместила газета «Нью-Йорк трибюн». В нем шла речь о становлении коллектива. Это был один из первых опытов создания истории джаза. «Музыканты со всех концов Нью-Йорка толпами стекались в „Голливуд Инн“ и просиживали там до самого утра» — так говорилось в статье о недавнем прошлом. А затем автор обращал внимание на «головокружительный взлет ансамбля, который в последние два месяца заставил танцевать всю Новую Англию», и называл Дюка «владельцем, лидером и пианистом» группы.

К этому времени в составе произошли очередные изменения. Весной или летом 1925 года в коллектив пришел Генри «Бэйс» Эдвардс, исполнитель на тубе. Эдвардс, выросший в Джорджии, получил хорошее музыкальное образование, во время первой мировой войны играл в знаменитом 35-м артиллерийском оркестре Тима Бримна, а затем продолжил работу в Нью-Йорке с ведущими негритянскими музыкантами, в том числе в прославленном ансамбле Чарли Джонсона, с которым он выступал в клубе «Кентукки». Говорят, Эдварде владел диапазоном в четыре октавы, что свидетельствует о его высоком мастерстве. Собственно, он был на голову выше грубоватых и неотесанных «Вашингтонцев» и весной 1926 года покинул ансамбль. Его сменил Мэк Шоу, лицо которого, по рассказам Эллингтона, покрывали шрамы — следы раздоров с гангстерами. Время от времени он, прерывая исполнение, сплевывал осколки

выпадающих зубов: «У него все лицевые кости держались на честном слове, он просто-напросто сложил их вместе и продолжал играть». Наконец в середине 1927 года место Шоу занял Уэллман Бро, который пробудет в ансамбле до 1935 года. Бро владел не только тубой, но и контрабасом, начавшим на этом этапе практически вытеснять тубу из джазовых составов. И это его умение обогатило ритм-секцию большими свинговыми возможностями. Бро, креол по происхождению, был выходцем из Нового Орлеана и работал со многими из пионеров джаза там и в Чикаго. Он не знал нотной грамоты, но обладал блестящим слухом, а новоорлеанский опыт подсказывал ему, как следует исполнять хот-музыку.

Еще более значительным приобретением для ансамбля стал Джо Нэнтон, по прозвищу «Трикки Сэм» «*Trikky — трюкач (англ.)*», полученному им за приверженность к сурдинным и граул-эффектам. Родители Нэнтона были родом из Вест-Индии, и поэтому он казался остальным немного не таким, как все. «Он был оригинал во всех отношениях», — вспоминал Рэй Нэнс, пришедший в ансамбль значительно позже. Нэнтон отличался застенчивостью, хотя умел, обладая высоким голосом, смешить публику. В ансамбле он заменил своего друга — тромбониста Чарли Ирвиса. Он занял его место и в качестве приятеля Баббера Майли. По словам Дюка, Трикки применял сурдины и раньше, но тем не менее очень многое он перенял у Майли. Вместо того чтобы вставлять сурдину в открытый раструб, он сначала вкладывал в глубину маленькую сурдинку для трубы, а затем уже работал с основной сурдиной. Со временем этот прием получил широкое распространение. И не только в силу своего воздействия на качество звука, но и благодаря тому, что он помогал держать строй инструмента при использовании сурдины. По техническим причинам, связанным с особенностями устройства духовых, медные инструменты при введении сурдины в раструб обнаруживают тенденцию к понижению тона, так что исполнитель вынужден либо фальшивить, либо преодолевать возникшее недоразумение с помощью собственной губы. Применение сурдины, регулярно открывающей и закрывающей раструб, приводит к устойчивому изменению высоты звука, и для компенсации этого эффекта требуется постоянная корректировка положения губ. Однако при одновременном использовании маленькой сурдинки раструб оказывается постоянно закрытым, что снижает проявление указанного недостатка.

Майли и Ирвис успели уже прослыть мастерами граул-эффектов, но Нэнтон возвел этот прием в принцип, полностью отказавшись от игры с открытым раструбом. И как маркой

ансамбля стал «зов джунглей», так звук тромбона Нэнтона служил для него опознавательным знаком. Услышав Нэнтона, вы уже не могли сомневаться в том, какой ансамбль вы слушаете. После смерти музыканта в 1946 году Дюк неизменно находил исполнителей, способных наиболее точно воспроизвести то, что делал Трикки Сэм. Однако до конца это так никому и не удалось. Нэнтон был, как сказал Нэнс, оригинал во всех отношениях.

Более краткосрочным, хотя и полезным в тот момент, оказалось для ансамбля сотрудничество трубача Луиса Меткафа. Меткаф родился в 1905 году и вырос в Сент-Луисе. Он работал на речных судах братьев Стрекфусов, причем в те годы каждое из них располагало двумя коллективами музыкантов — сент-луисским и новоорлеанским. Так что Меткаф довольно рано приобрел некоторые познания в новоорлеанском джазе. В течение нескольких лет он странствовал вместе с популярным шоу Джимми Купера «Black and White Revue», пока не осел в Нью-Йорке. К тому времени он стал истинным профессионалом, прекрасно владевшим нотной грамотой, и мог исполнять сложные пассажи, не дававшиеся менее искушенным музыкантам, которые тогда преобладали в джазовых коллективах. Он выступал в одном клубе с такими звездами, как Беше, Ходжес, Уилли «Лайон» Смит и Том Бенфорд, а потому преумножил свой опыт в новоорлеанской традиции. К середине 20-х годов Меткаф пользовался большим спросом, особенно когда дело касалось участия в грамзаписи. По свидетельству Леонарда Кунстадта, он, похоже, записал не менее двухсот сторон, которые не нашли отражения в дискографических списках.

Меткаф был принят в оркестр осенью 1926 года, во-первых, отчасти благодаря своему умению читать нотные записи готовых аранжировок, служивших основным источником репертуара, а во-вторых, как противовес ненадежному и безответственному Майли. Он оставался в ансамбле до весны 1928 года и покинул его после возвращения Артура Уэтсола. Трудно сказать, сам ли он ушел или его просто выжили. Другие участники смотрели на него снизу вверх, он был чем-то вроде примадонны, но, пожалуй, мог бы зарабатывать гораздо больше, выступая самостоятельно, а не с тем, что представлял собой к тому моменту коллектив Дюка Эллингтона. Однако так или иначе Меткаф всегда с удовольствием вспоминал эти годы. «Работать у Дюка было просто замечательно, — говорил он. — Благодаря ему я понял, как руководить оркестром».

Еще одним из музыкантов, недолго продержавшихся в оркестре по причинам, которые мы выясним, оказался Руди Джексон. Родом из Чикаго, он работал с Кингом Оливером и

отчасти усвоил новоорлеанскую манеру, что неизменно восхищало Дюка. Он гастролировал с различными эстрадными труппами и присоединился к ансамблю Эллингтона в июне 1927 года. Джексон, как и Меткаф, отличался высоким профессионализмом, а Дюк как раз в тот момент пытался усилить коллектив за счет серьезных профессионалов, владеющих нотной грамотой и, если нужно, способных играть джаз. Джексон никогда не входил в число ведущих джазовых импровизаторов, но в те годы имел репутацию одного из лучших профессиональных негритянских саксофонистов, исполнявших танцевальную музыку.

Возможно, его наняли, чтобы укомплектовать состав накануне очередной поездки в Новую Англию к Чарли Шрибмену. К 1927 году наличие сильной группы саксофонистов стало представляться важнейшей, если не непременной принадлежностью современного танцевального оркестра. Готовые аранжировки обычно делались таким образом, что могли исполняться любым набором инструментов, причем в случае необходимости даже минимальным их количеством. Но, разумеется, звучание оркестра, имевшего в своем составе несколько саксофонов, затмевало все существовавшее ранее. Прежде у «Вашингтонцев» редко набиралось больше двух саксофонистов, чаще они ограничивались одним. Однако с лета 1927 года их число возросло до трех и более.

Третьим саксофонистом, пришедшим в ансамбль и проработавшим там без перерыва до кончины Дюка, случившейся почти сорок семь лет спустя, стал бостонец Гарри Карни. Его отец интересовался музыкой, по крайней мере настолько, чтобы петь дома спиричуэлы. И Карни еще мальчиком учился играть на фортепиано. Позже он предпочел кларнет и вышагивал с ним среди участников марширующего оркестра. Наконец лет в четырнадцать Гарри остановился на альтовом саксофоне. Карни жил в двух шагах от Джонни Ходжеса, который был старше его на несколько лет. (Ходжес поступил в оркестр Эллингтона вскоре после Карни.) Карни и Ходжес слушали пластинки и практиковались вместе с третьим приятелем — Чарли Холмсом, ставшим впоследствии одним из лучших альтовых саксофонистов «эры свинга». Ходжес находился под значительным влиянием Беше, а через своего друга кое-что из этого опыта воспринял и Карни. Уже не в первый раз напористый новоорлеанский стиль проникал в ансамбль.

Как и многие бостонцы, Карни мечтал посетить Нью-Йорк. Когда это удалось, он устроился временно в «Савой», а затем при содействии Ходжеса получил работу в клубе «Бэмбу Инн». Через

несколько месяцев заведение сгорело, и Дюк, готовившийся к поездке в Новую Англию, пригласил Карни присоединиться к ансамблю третьим саксофонистом. Основным инструментом Карни был альтовый саксофон, дополнительным — кларнет. Но в ансамбле на кларнете солировал Руди Джексон, а на альтовом саксофоне — Тоби Хардвик, так что Карни пришлось освоить баритоновый саксофон. Со временем он стал ведущим джазовым баритоновым саксофонистом. Изредка Карни возвращался к кларнету, а случалось, и к басовому кларнету. Но баритон навсегда остался его главным пристрастием. До последних дней существования ансамбля Карни не утратил своей центральной роли среди саксофонистов коллектива, обеспечивая свинговый характер звучания. Не будучи солистом-импровизатором, он тем не менее добивался великолепного свинга, и в его исполнении явственно ощущалось влияние тенорового саксофониста Коулмена Хокинса и басового — Адриана Роллини, бывшего в 1927 году одним из лучших джазовых саксофонистов.

Прекрасный и надежный музыкант, Карни и в жизни демонстрировал высокое чувство ответственности. Спокойный, сдержанный, он сделался для Дюка настоящей опорой. С годами Карни стал самостоятельно начинать выступления ансамбля и до появления Дюка дирижировал со своего места. Он также выполнял при Дюке обязанности шофера, чтобы Дюк мог во время долгих ночных переездов сосредоточиться на музыке. (Эллингтон, имевший репутацию хорошего, если не лихого водителя, видимо, когда-то потерял свои права или лишился их. Он всегда уступал руль кому-нибудь другому, но гордился собственной способностью ориентироваться в любом месте.)

К концу периода работы в клубе «Кентукки» ансамбль Эллингтона существенно изменился. Но самым знаменательным событием стал союз начинающего композитора с ловким и энергичным музыкальным издателем по имени Ирвинг Миллс.

Глава 6

В СОЮЗЕ С ИРВИНГОМ МИЛЛСОМ

В викторианскую эпоху, когда индустрия развлечений еще не набрала силы, отношение к профессионалам шоу-бизнеса было немногим лучше, чем к аферистам, игрокам, сутенерам и проституткам. Приличные люди не якшались с певцами, танцовщиками или актерами. Многие даже не заглядывали в эстрадные театры, где служила эта публика.

Как возникло подобное отношение, понять нетрудно. Со стороны казалось, что люди, занятые в шоу-бизнесе, практически не работают. Они разъезжали группами, состоящими из мужчин и женщин, что уже само по себе свидетельствовало об аморальности. А многое из того, что они предлагали аудитории, находилось на грани приличия. В XIX веке развлекатели оказались в определенной степени отверженными, и в этом крылась одна из причин их большей в сравнении с остальным обществом терпимости к расовому смешению: связи с неграми не могли серьезно ухудшить их и без того униженное положение.

Черные артисты, конечно же, стояли еще ниже белых на социальной лестнице. По мере того как после 1900 года индустрия развлечений набирала мощь, создавшаяся ситуация становилась все более напряженной, так как многие белые, приобретая вес в издательской, театральной и кинематографической сферах, весьма неохотно опускались до переговоров на равных с представителями негритянской расы, которых они вынуждены были нанимать, чтобы удовлетворить растущий общественный спрос. Одно дело пригласить к себе в контору известного и лощеного черного бэнд-лидера, вроде Джеймса Риза Юроупа, и совсем другое — целыми днями лицезреть толпы неотесанных черных джазистов, певцов и танцоров.

Неграм непросто было добиться приема у владельцев крупных издательств, театров и мюзик-холлов. Выход нашелся благодаря еще одной категории американцев, находившихся также на достаточно низком уровне в социальной структуре американского общества. Этими людьми оказались евреи, в большинстве своем представители недавно иммигрировавших семей. Мы успели забыть, что сегрегация евреев в США в 20-30-е годы сопоставима с сегрегацией негров, скажем, в 50-е или 60-е

годы. Им не разрешалось проживание во многих районах, некоторые виды деятельности были для них закрыты, и довольно многие американцы не водили с ними дружбы и даже не приглашали к себе в дома. Арнолд Шоу, посвятивший истории музыкального бизнеса значительную часть своей жизни, писал: «40-е годы оставались временем, когда даже способные евреи не могли пробиться в сферу массовых коммуникаций — рекламу, книгоиздание, журналистику, радиовещание и даже получить доступ к высшему образованию, поскольку здесь господствовали белые англосаксонские протестанты. В кино евреи еще могли претендовать на административную или творческую вакансию, но в актеры им практически не было пути. (Джон Гарфилд представлял собой редчайшее исключение.) Музыкальный бизнес, однако, открывал свои двери для евреев так же широко, как для негров».

Итак, даже в 40-е годы попытки евреев пробиться в высшие эшелоны массовых коммуникаций встречали серьезное противодействие. В 20-е годы это было еще сложнее. Но евреи могли действовать как посредники между неграми, находящимися в поисках работы, и сильными мира шоу-бизнеса. И со временем многие из них заняли ведущее положение в этой сфере, став музыкальными издателями, президентами кинокомпаний, управляющими театральных корпораций. Однако на данном этапе широчайшие возможности предоставлял именно негритянский шоу-бизнес. Негры нуждались в белых менеджерах, и любой, желавший удовлетворить такую потребность, мог сделать это с выгодой для себя. К тому же, как выяснилось, нередко с очень большой выгодой.

Негры могли бы противиться необходимости обращаться за поддержкой к менеджерам-евреям, и порой так и происходило; но большинство признавало, что содействие белых имело для них первостепенное значение, и в известной мере испытывало благодарность за предоставляемую помощь. Луи Армстронг в профессиональном отношении целиком полагался на Джо Глейзера, подчиняясь его указаниям, где и когда работать, позволяя нанимать и увольнять музыкантов и без слов принимая те денежные суммы, которые Глейзер считал достаточными. За счет Армстронга Глейзер создал настоящую империю шоу-бизнеса. Но Луи принимал это с полной невозмутимостью, потому что Глейзер сделал его богатым и знаменитым, а самостоятельно он никогда не достиг бы ничего подобного. Другие негритянские музыканты, связанные с Глейзером, чувствовали примерно то же самое. Энди Кирк, один из преуспевающих бэнд-лидеров эры свинга, с похвалой отзывался о

Глейзере: «Если он давал обещание, то всегда его сдерживал». Со временем сопротивление негров возросло, и в 60-е годы многие из них стремились уже осуществлять более строгий контроль в деловой сфере. Но первоначально негры, отгороженные от мира высокими стенами, испытывали признательность к деловым евреям за то, что те могли сделать для них.

Таким образом, в 20-30-е годы группа евреев начала захватывать бразды правления в негритянском шоу-бизнесе. Фрэнк Шифман управлял театром «Аполло» в Гарлеме. У Джо Глейзера, помимо Армстронга, в разное время работали по контракту Билля Холлидэй и Эллингтон. Флоренц Зигфелд музыкальным директором нанимал Уилла Водери, и в его шоу принимали участие многие негритянские звезды. Моу Гэйл с компаньонами владел танцзалом «Савой»; Джек и Берт Голдберги выступили продюсерами ряда негритянских мюзиклов, включая «Shuffle Along», «How Come» и «Seven-Eleven», где вместе с другими музыкантами был занят Сидней Беше. Еще в 1925 году Дж. А. Джексон в своем комментарии в журнале «Биллборд» отмечал, что «наша группа и еврейские театральные менеджеры очень часто сотрудничают».

Так что при всех различиях в отношении к этому явлению факт остается фактом: негритянские развлекатели нуждались в руководстве белых. Луи Армстронг и Дюк Эллингтон имели белых менеджеров и стали богатыми и знаменитыми. У менее сговорчивых «Джелли Ролла» Мортона и Кинга Оливера их не было, и оба умерли в нищете и забвении. Таков оказался расклад.

«Вашингтонцы» вошли в жестокий мир нью-йоркского шоу-бизнеса, рассчитывая лишь на собственные силы, и немедленно попали в полную зависимость от гангстеров, владельцев клуба «Кентукки». Сонни Грир, возможно, отдавал должное их умению держать слово, однако находились и другие, из тех, кто понимал, что у ансамбля нет будущего, пока он находится во власти гангстеров. Мы не знаем, кому именно пришла в голову мысль о белом менеджере. Эллингтон был честолюбив и, безусловно, пытался найти выход из создавшегося положения, но он не принадлежал к числу людей, с готовностью подчиняющихся чужому диктату, и невозможно установить, что он думал по этому поводу. Но, на счастье, он столкнулся с подходящим человеком в подходящий момент и в подходящем месте.

Ирвинг Миллс родился в 1894 году (дата приблизительная). Невысокого роста, жесткий, энергичный и даже агрессивный молодой человек, он разглядел возможности, таящиеся в сфере быстро развивающегося музыкального бизнеса. Он стал исполнителем популярных песен, и к тому же неплохим, если

принять во внимание тогдашний средний уровень. Он начал как «демонстратор песен», выступая с популярными вещицами перед покупателями в дешевых магазинах, с тем чтобы те могли сделать свой выбор. Затем работал агентом по рекламе у Лью Лесли, одного из ведущих бродвейских шоу-продюсеров. В обязанности Миллса входили разъезды по клубам и дансингам и распродажа песен Лесли. Наконец в 1916 году Ирвинг с братом Джеком основали компанию «Миллс Мюзик», причем во главе предприятия стоял Джек. Уже вторая из их вещей, «Mr. Gallgher and Mr. Shean», разошлась тиражом два миллиона экземпляров. Начало было положено. К 1924 году коммерческий успех позволил им увеличить штат сотрудников и размер помещения.

В 1920 году колоссальный триумф Мэми Смит с ее «Crazy Blues» положил начало блюзовому буму. Ирвинг Миллс не упустил момент и бросился скупать блюзы. Он готов был приобретать все подряд и стал даже притчей во языцех среди негритянских музыкантов, которые уяснили себе, что могут запросто заработать пятьдесят долларов, кое-как подлатав какую-нибудь старую вещицу и предложив ее Миллсу. Интерес к блюзу привел Миллса в негритянский шоу-бизнес. Издатели любили заключать договоры с руководителями оркестров как с авторами песен, не без основания рассчитывая, что в этом случае последние будут стремиться исполнять свои произведения, и Миллс подписал контракты с целой группой негритянских бэнд-лидеров: Уиллом Водери, Тимом Бримном, Лави Остином, Джеймсом П. Джонсоном, а также с некоторыми из лучших негритянских композиторов того времени, таких, как Шелтон Брукс, автор «Darktown Strutters' Ball»; Генри Кример, написавший «Way Down Yonder in New Orleans»; Спенсер Уильямс с его «I Ain't Got Nobody». Кроме того, негры работали и в штате у Миллса, и среди них брат Нобла Сиссла — Эндрю, а также дочь Уильяма Хэнди — Кэтрин.

Как и другие издатели, Миллс мечтал получить возможность делать грамзаписи своих песен с целью их популяризации, и со временем ему удалось договориться с рядом компаний звукозаписи о предоставлении ему права записывать то, что он считает нужным, при условии, что все расходы несет он сам. Впоследствии эти компании далеко не всегда тиражировали записанное, и соглашение не стоило им ни цента. Все их заботы ограничивались лишь предоставлением студии на весьма непродолжительное время. Для осуществления новых планов Миллсу требовались оркестры или по крайней мере оркестр. Можно предположить, что он не имел ничего против негритянских музыкантов, которые, как считалось, лучше

«чувствовали» блюз и, во всяком случае, стоили дешевле белых.

По различным свидетельствам, Миллс познакомился с Дюком случайно в клубе «Кентукки». По словам самого Миллса, он впервые пришел в клуб с Саймом Силверменом из еженедельника «Вэрайэти» и был особенно восхищен композицией «Black and Tan Fantasy». Что касается Эллингтона, то он вспоминал, что встретился с Миллсом в первые полгода своего пребывания в Нью-Йорке. Так или иначе, первую пластинку Дюк записал с Миллсом 8 июня 1925 года, возможно несколько раньше, чем появилась «Black and Tan Fantasy».

Миллс пришел к заключению, что «Вашингтонцы» — это как раз то, что ему нужно, а Дюк Эллингтон — именно тот человек, с которым он хочет работать. Очень быстро между ними установились теплые отношения. История, к сожалению, оказалась необъективна к Ирвингу Миллсу. Обычно утверждалось, что он, как и другие белые менеджеры, связанные с неграми, обогащался за счет Дюка Эллингтона и что, когда Дюк в конце концов разорвал с ним все дела, Миллс получил то, что заслуживал. Отчасти такое мнение небезосновательно: Миллс действительно немало заработал на Дюке, и, случалось, не совсем праведно. Но все же это лишь одна сторона медали. Ведь Ирвинг Миллс сделал Эллингтона знаменитостью, и Дюк признавал это. Во-первых, в 1925 году Миллс уже стал преуспевающим музыкальным издателем, уверенно вставшим на путь, ведущий к большим прибылям. И уже не имело значения, пойдет ли он дальше с Дюком или без него. С другой стороны, Дюк в тот момент прекрасно сознавал, что сам он всего лишь неоперившийся птенец и может многое почерпнуть у Ирвинга Миллса и что ему необходим белый менеджер для того, чтобы преодолеть многочисленные препятствия в сложном и запутанном мире шоу-бизнеса. В аналогичной ситуации Луи Армстронг целиком положился на Джо Глейзера, просто выполняя то, что ему велели. Эллингтон и Миллс, однако, представляются, скорее, «сообщниками». Миллс являл собой именно тот тип «карнавального человека», который так импонировал Эллингтону, и Дюк, бесспорно, стремился усвоить все хитрости и уловки, помогающие создать репутацию в шоу-бизнесе.

С другой стороны, Миллс, не гнушавшийся мошенничеством в отношениях с Дюком и позволявший себе ставить собственное имя под его песнями, понимал и уважал композитора. Он, судя по всему, очень быстро осознал, что Дюк — человек особенный, не такой, как другие. Как говорил Уилли «Лайон» Смит, Дюк «всегда был симпатичным, хорошо воспитанным парнем, сердечным и

добродушным, из тех, что нравятся с первого взгляда». И дело тут не только в приятной внешности, умении себя вести и элегантной одежде. В нем ощущался некий магнетизм, заставлявший верить, что он знает, что есть что, или по крайней мере, по мнению Миллса, способен это понять, будь у него подходящий наставник. Ирвинг Миллс обладал особым чутьем на наиболее талантливых и одаренных художников, которых он вылавливал из моря негритянского шоу-бизнеса. Как мы уже видели, в его сети попало немало ведущих негритянских композиторов того времени, и он не мешкая заключил контракт с Кэбом Кэллоуэем, который после своего первого небольшого успеха в Нью-Йорке мог оказаться едва ли не лучшим приобретением, чем Эллингтон.

Миллс очень рано разглядел одну из отличительных особенностей Дюка — настоятельную потребность всегда и во всем соответствовать высшему уровню. Не исключено даже, что Миллс был достаточно прозорлив, чтобы понять: стиль для Дюка значит больше, чем деньги, и, если ансамбль ездит в пульмановских вагонах, одет в дорогие костюмы и обеспечен первоклассным сценическим оборудованием, Дюк будет счастлив и не станет поднимать шум вокруг денежных расчетов. В этом, конечно же, проявилось унаследованное от отца качество. Позже Эллингтон будет вновь и вновь, защищая Миллса, повторять что-то вроде того, что последний постоянно заботился, чтобы Дюк всегда имел все самое лучшее. Миллс, подчеркивал Дюк, «всегда дорожил честью моего имени… и это самое большое, что один человек может сделать для другого».

Как бы ни обходился Миллс с Эллингтоном, его присутствие явилось важнейшей составляющей успеха музыканта. Без Ирвинга Миллса или кого-то похожего на него музыка Эллингтона почти наверняка оказалась бы иной, а возможно, она и вовсе не появилась бы на свет. Будучи музыкальным издателем, Миллс понимал, что большие деньги можно заработать на песнях и, исходя из этого, неизменно понуждал Дюка к сочинительству, делал грамзаписи и затем проталкивал их. Миллс всегда пользовался недоброй славой жулика, потому что обязательно ставил свое имя на произведениях Дюка, чтобы получать не только обычные издательские прибыли, но и авторские отчисления, а также рейтинг в «Эй-Эс-Си-Эй-Пи» — американском обществе композиторов и издателей, которое давало разрешение на исполнение сочинений своих членов в танцевальных и концертных залах, а со временем и в радиопрограммах. Выручка распределялась между издателями и композиторами на основании сложной формулы, где среди остальных показателей учитывался и срок членства. Члены общества, имевшие на своем

счету несколько хитов, получали через «Эй-Эс-Си-Эй-Пи» большие доходы.

Тот факт, что имена Миллса и Эллингтона как авторов стояли рядом, несомненно, способствовал продвижению песен Дюка, поскольку сам Миллс был кровно в этом заинтересован. В Дюке уже проснулась склонность к сочинительству, нашедшая выход в первых совместных пробах с Джо Трентом. Впоследствии Миллс сделал с ансамблем записи этих вещей. Но с 1923 по 1925 год Дюк написал, насколько нам известно, всего шесть произведений, и это в то время, когда многие выдавали по нескольку песен еженедельно, а то и каждый день. Позже Эллингтон признавался журналисту Ралфу Глисону: «Если бы сроки не поджимали, я бы никогда ничего не закончил». Дюк не отличался особой организованностью и дисциплинированностью, во всяком случае в этом плане. Он всегда выполнял то, что требовалось, но не раньше, чем это действительно требовалось. Практически все его произведения, включая почти все лучшие работы — «Mood Indigo», «Creole Love Call», «Solitude» и многие другие, — доделывались в последний момент перед сеансом звукозаписи, нередко уже в студии. Если бы Эллингтон, как Луи Армстронг, имел менеджера, не заинтересованного в тиражировании произведений, он, безусловно, сделал бы значительно больше записей песен других авторов и соответственно меньше своих. Но договор с Миллсом принуждал Эллингтона к беспрерывному творчеству.

Многие участники ансамбля недолюбливали Ирвинга Миллса, считая его чужаком в семье. Луис Меткаф говорил: «[Миллс] без конца вмешивался в наши дела. Он как будто вредил духу нашего ансамбля». Однако большинство музыкантов нехотя, но признавали, что без Миллса им не обойтись. Сонни Грир рассказывал: «Присутствие такого человека, представителя ансамбля, было совершенно необходимо. И я сомневаюсь, что мы добились бы успеха без его руководства. Как только возникало что-то важное, затрагивающее интересы Эллингтона, он оказывался тут как тут». Мерсер Эллингтон отмечал: «Если вы хотели продвинуться, то должны были искать кого-то, чтобы записать свои первые мелодии. Миллс был одним из тех, кто с самого начала потребовал для себя условий, равноправных с крупными белыми компаниями».

На самом деле привычку Миллса ставить свое имя рядом с именем Дюка не следует объяснять лишь его стремлением к наживе. Миллс спокойно заявлял: «Я написал вместе с ним „Sophisticated Lady“ и „Mood Indigo“, „Solitude“, „In a Sentimental Mood“, „Azure“…» Он действительно участвовал в создании

композиций Эллингтона. Во-первых, как всякий издатель, он нередко подсказывал характер музыки, которая, по его мнению, будет пользоваться спросом. Миллс говорил: «Он выполнял мои указания. Он делал то, чего хотел я… Мне нужен был тот или иной характер мелодии». Миллс обеспечивал слова для песен Дюка, иногда предлагал названия и темы и даже вносил изменения в музыку. «Что бы они ни делали, я все прореживал. Его музыка всегда грешила тяжеловесностью. Он чересчур увлекался аранжировкой. Я упрощал большинство его мелодий». И это, безусловно, правда. Эллингтон испытывал пристрастие к плотным, избыточным структурам, которые могли оказаться излишне сложными для обыкновенного слушателя. Меткаф объяснял: «Миллс всегда смягчал аранжировки, изменял их». Конечно же, Миллс не имел никакого права на получение авторских гонораров. В обязанности издателей входят такие формы совместной работы с композиторами, какие Миллс осуществлял в отношении произведений Эллингтона. Но нельзя не признать, что он своим вмешательством придавал им товарный вид, а затем делал все для их продвижения.

По словам Дюка, они познакомились с Миллсом в 1923 году, но деловые контакты между ними установились, возможно, не ранее 1925 года. Именно в июне 1925 года Миллс использовал Дюка как аккомпаниатора для собственного исполнения песни «Everything is Hotsy Totsy Now». Затем, судя по всему, в начале 1926 года, они заключили официальный контракт, в соответствии с которым каждый из партнеров получал долю, равную 45%, а остававшиеся 10% полагались Сэму Баззеллу, адвокату, сотрудничавшему, видимо, с Миллсом. Эллингтон был президентом, а Миллс — казначеем. Точные условия сделки так и остались необнародованными, но Барри Уланов, опубликовавший в 1946 году биографию Эллингтона, пишет, что Дюк в обмен на половину своей доли получил во владение какую-то часть собственности Миллса. Основная цель состояла в том, чтобы сделать Миллса компаньоном в делах ансамбля. Следует иметь в виду, что доходы от деятельности танцевального оркестра в те годы составляли лишь малую толику прибылей, которые можно было получить в других сферах музыкального бизнеса, и особенно занимаясь сочинением и публикацией песен. Главный интерес Миллса сосредоточивался не на величине дохода ансамбля как такового. Львиная доля этих денег неизбежно расходовалась на костюмы, рекламу, взятки и обеспечение обслуживания по высшему классу, чего требовал Дюк. Миллс жаждал создавать хиты и иметь оркестр для их популяризации на пластинках и с помощью радиовещания. Для него ансамбль

Эллингтона стал машиной по производству хитов.

Условия соглашения, однако, предусматривали и еще одно изменение. До официальной сделки оркестр именовался «Вашингтонцы» и являлся организацией на кооперативных началах. Попытайся Эллингтон осуществлять жесткое руководство, остальные участники могли уволить его. Теперь же одним мановением руки коллектив сделался собственностью Эллингтона. Миллс заключал для них контракты с фирмами звукозаписи и обеспечивал работой в клубах, и Миллс же был связан обязательствами с Дюком, а не с Сонни Триром или Тоби Хардвиком, утратившими таким образом свою значимость для успеха деятельности оркестра. Если музыкантам не нравилось нынешнее положение дел, им не оставалось ничего, как только уволиться. И то, что они не пошли на это, свидетельствует об их большом уважении и любви к Эллингтону, а также, несомненно, о дипломатических способностях самого руководителя. Так или иначе, теперь это был оркестр Эллингтона. Пластинки, записанные в марте 1926 года, вышли еще под маркой «Вашингтонцев», но на тех, что появились спустя месяц, значилось «Дюк Эллингтон со своими „Вашингтонцами“». К ноябрю название читалось как «Дюк Эллингтон и его оркестр из клуба „Кентукки“», к февралю 1927 года — «Дюк Эллингтон и его оркестр». Старое наименование — «Вашингтонцы» — оставалось в употреблении в течение нескольких лет, но лишь когда Миллс хотел сделать дополнительные записи группы, помимо оговоренных в контрактах, и нуждался в псевдониме. Начиная с этого времени основная масса пластинок выходила под именем Дюка.

Миллс также значительно ускорил темп выпуска грамзаписей ансамбля. В 1925 году состоялось три сеанса, в 1926 — шесть, а в 1927 — тринадцать. Существует точка зрения, что в это же время Миллс заключил для Эллингтона контракт со звукозаписывающей фирмой «Виктор», но, судя по всему, это случилось несколько позже. А пока он установил контакты с компаниями «Дженнетт» и «Парамаунт», которые пытались внедриться со своим товаром на негритянский рынок.

Для участия в некоторых сеансах приглашались музыканты со стороны. Иногда это вызывалось необходимостью заменить ненадежного Баббера Майли, иногда лишь для того, чтобы увеличить количество исполнителей и иметь в составе людей, владеющих нотной грамотой и способных показать остальным, как играть. В состав ансамбля на сеансе 1 апреля 1926 года, например, входило четыре духовых и четыре язычковых инструмента. Почти половина сделанного в этот день —

аккомпанемент для вокалистов, исполняющих, по-видимому, песни Миллса. Остальное — оркестровые номера. Мастерство ансамбля несколько возросло в сравнении с тем, что запечатлено в первых записях, но ему все еще очень далеко до уровня настоящего профессионального коллектива. Ролик Дюка для механического фортепиано «Jig Walk» — воспроизведение его собственной мелодии. Исполнение темпераментно, но Дюк вместо сложного «шагающего» баса использует главным образом упрощенный «блуждающий» бас, построенный на четвертных длительностях, демонстрируя приемы, усвоенные им еще в старые вашингтонские времена «*Джерри Валберн, знаток творчества Эллингтона, на основании последних исследований предполагает, что в этих записях в качестве пианиста выступает не Дюк. — Прим. автора.*». Не спасает положения и включение в отдельные моменты механического малого барабана. В пьесе «Lucky Number Blues» Тоби Хардвику отчасти удается передать истинно блюзовое настроение благодаря хорошему звучанию и некоторым элементам свинга. Вот, пожалуй, и все доброе, что можно сказать об этих записях. Все оркестровые номера одинаково слабы. Мелодии, многие из которых приписываются Дюку, банальны и изобилуют штампами. Секция ритмических инструментов громыхает, как мусорный вагон на рельсах, а духовые гудят и хрипят.

Ко всему прочему становится очевидным, что ни сам Эллингтон, ни кто-либо из остальных действительно не пишет для ансамбля. Большая часть композиций состоит из стихийных ансамблевых фрагментов и попеременного солирования участников с возможными включениями рудиментарных форм стоп-тайма. Пьеса «Choo Choo», к примеру, начинается вступлением, призванным имитировать звуки поезда. Затем исполняется ансамблевый хорус, далее следует сольный хорус Тоби на фоне хаотичного звучания духовых. По очереди солируют Майли и Ирвис, а Хардвик старается придерживаться гармонии, причем с переменным успехом. Все заканчивается короткой кодой. Здесь нет и намека на сознательную композиторскую деятельность. «Animal Crackers» — ужасающая новинка, получившая свое название от сорта печенья, воспроизводящего фигурки животных. (По мнению Джона Л. Фелла, возможны и другие объяснения происхождения этого названия.) Это, по-видимому, очередная готовая аранжировка, и трудно сказать, подправляли ее сами музыканты или же нет. Равно неудачна и пьеса «Li'l Farina», названная по имени персонажа из комедийного киносериала «Наша команда», она носит более джазовый характер, но и это не более чем обычная, сыгранная по

предварительной договоренности аранжировка (head arrangement). Ни тот, ни другой номер не обладает сколько-нибудь значительной музыкальной ценностью.

В клубе «Кентукки» звучание оркестра, вероятно, в большей степени походило на то, что демонстрируется в «Choo Choo», а не в двух последующих пьесах. Здесь преобладает хаотичное ансамблевое исполнение и солирование — прежде всего солирование Майли, играющего с применением сурдины. Судя по всему, музыканты пользовались стандартными интродукциями, клише и заранее заготовленными фигурами аккомпанемента, упрощенными до примитива. В репертуар включались также подкорректированные готовые аранжировки. Так, например, запись «Trombone Blues», сделанная в сентябре 1925 года, вероятно, из их числа, но она содержит последовательность гармонизованных брейков для двух саксофонов, что, возможно, было добавлено самими исполнителями в подражание брейкам для двух корнетов, записанных двумя годами ранее знаменитым креольским оркестром Оливера.

Вопрос о том, как много писал для ансамбля Эллингтон, остается спорным. Сложные аранжировки, которые исполнялись коллективом помимо готовых, почти наверняка создавались другими музыкантами. Например, в записи «Parlor Social Stomp», сделанной в 1926 году, в качестве саксофониста выступает Дон Редмен. Редмен был основным аранжировщиком Хендерсона и, несомненно, сам написал эту пьесу, а также руководил сеансом звукозаписи. В нем участвовали еще двое приглашенных трубачей, владевших нотной грамотой.

Таким образом, коллектив из клуба «Кентукки», ведущую роль в котором постепенно завоевывал Дюк, представлял собой довольно топорный диксилендовый ансамбль, не лучше и не хуже сотен подобных по всей стране, пытавшихся играть новую, темпераментную танцевальную музыку, входившую тогда в моду. Он формировался, с одной стороны, под влиянием оркестра «Original Dixieland Jazz Band», успех которого ознаменовал начало джазового бума десятью годами ранее, с другой — испытывал воздействие оркестра Кинга Оливера «Creole Jazz Band», всегда восхищавшего Майли и некоторых других исполнителей. Эллингтон сносно играл в страйдовой манере, если не считать того, что левой рукой он владел недостаточно совершенно. Майли начинал демонстрировать хороший джаз, но все еще не мог преодолеть некоторой ритмической скованности, а его граул-эффекты были временами карикатурны. Лучшим из всех был Бейс Эдвардс, но его в этих записях практически не слышно. Как это ни странно, его способности почти не находили применения. Он не

солировал. Короче говоря, в музыке, исполнявшейся «Вашингтонцами» на данном этапе, нет и намека на то, чему предстояло произойти всего лишь через несколько месяцев.

Но на подходе стояли серьезнейшие изменения в музыкальном бизнесе, изменения, которым суждено было в скором будущем произвести переворот в карьере Эллингтона. Примерно в 1914 году ударник по имени Арт Хикмен обосновался со своим ансамблем в престижном отеле «Сент-Фрэнсис» в Сан-Франциско. Пианистом у него работал, или же вот-вот собирался начать работать, Ферд Грофе, образованный музыкант, в прошлом альтист Лос-Анджелесского симфонического оркестра. В те годы большинство танцевальных ансамблей, за исключением новомодных джаз-бэндов из Нового Орлеана, обычно просто отбарабанивали мелодию, повторяя ее столько раз, сколько требовалось, чтобы растянуть номер.

Грофе, возможно, по предложению Хикмена стал делать аранжировки для группы, обеспечивая различные инструменты самостоятельными партиями на основе полифонического контрапунктического сочетания мелодий. Он — или Хикмен — также решил использовать новый прием на базе секции саксофонов, что отчасти было обусловлено тем фактом, что саксофоны как раз входили в моду и только-только стали появляться в танцевальных оркестрах. Кроме того, они обеспечивали более мягкое звучание в сравнении с группой медных и потому могли успешно замещать секцию струнных инструментов в таких благообразных заведениях, как «Сент-Фрэнсис».

Грофе и Хикмен создали, таким образом, то, что позже исследователь джаза Генри Осгуд обозначил термином «первая полная современная джазовая комбинация». Грофе, по определению Осгуда, был «отцом современной джазовой оркестровки».

Однако же изобретение Грофе нашло свое истинное воплощение в творчестве другого музыканта — Пола Уайтмена. Как и Грофе, он получил музыкальное образование по классу скрипки, играл в симфоническом оркестре. Его отец руководил Денверским симфоническим оркестром. А сам Уайтмен в годы первой мировой войны возглавлял Военно-морской оркестр и намеревался после демобилизации переключиться на танцевальные ансамбли. Он имел представление об успехе Хикмена, который не только выпускал множество грамзаписей, но и в 1920-1921 годах гастролировал в Англии. И Уайтмен перенял стиль как самого Хикмена, так и его аранжировщика Грофе. Ранние записи Уайтмена пользовались колоссальным успехом, и

к 1922 году он стал ведущей фигурой в мире танцевального бизнеса. Тогда же он начал популяризацию своих музыкальных опытов, определяя их как «симфонический джаз». Термин означал, что в этой музыке сочетаются новые ритмы, заимствованные из негритянского фольклора, с мелодическими и гармоническими приемами классической музыки. В 1924 году, дабы доказать, что к джазу следует относиться серьезно и отмежеваться от родства с низкопробными дансингами и прочей «скверной», Уайтмен дал знаменитый концерт в нью-йоркском «Эолиэн-холл», где исполнил произведение, сочиненное специально для этого случая, — «Rhapsody in Blue» Джорджа Гершвина.

Концерт в «Эолиэн-холл» прославил Гершвина и еще больше возвеличил Уайтмена. В середине 20-х годов симфоджаз и его герои — Ирвинг Берлин, Гершвин, Уайтмен и некоторые другие — пользовались повышенным вниманием критики. Утверждалось, что новая, более интеллектуальная музыка, очищенная от непристойностей, должна вытеснить и вытеснит старый, более темпераментный, импровизационный диксилендовый джаз. Так и случилось. Диксиленд, многократно тиражировавшийся в 1926 году, к 1930 году практически исчез, во всяком случае на время. Его место занял симфоджаз. Главным апостолом нового направления оказался, однако, не Пол Уайтмен. Им стал Дюк Эллингтон.

Мы должны понимать, что Эллингтон, как и другие бэнд-лидеры, осознал, что означал успех Уайтмена: будущее джаза не за диксилендом, а за ансамблями, исполняющими более сложную, аранжированную музыку. Как бы ни относились к происходящему сами музыканты, в этом состояло требование публики. И по этому пути вынужден был пойти Эллингтон.

Собратья Дюка в период работы в «Кентукки-клаб» не обладали сколько-нибудь достаточными возможностями, чтобы соответствовать общественному спросу. Они играли топорную музыку, потому что не умели ничего другого. Им волей-неволей приходилось искать свою дорогу. И они все вместе обратились к тому, что Эллингтон прежде проделывал в одиночку, совершенствуя свой фортепианный стиль. Они доискивались, как при самых скромных ресурсах добиться наибольшего эффекта, но занимались отнюдь не тем, за что брались в аналогичных ситуациях другие музыканты, обучаясь читать с листа и шлифуя технику исполнения. Оркестр Эллингтона предпочел иной путь, освоив нечто, оказавшееся впоследствии куда более ценным, — умение создавать собственные музыкальные композиции, способные удовлетворить слушателей.

Глава 7

«КОТТОН-КЛАБ»

К середине 20-х годов природа шоу-бизнеса в Гарлеме подверглась стремительным изменениям. Здесь появились театры, такие, как «Линколн» и «Лафайетт», а также модные кабаре — например, заведение Баррона, — они-то и украшали досуг местного черного населения. И хотя отдельные белые визитеры бывали у Баррона и еще в одном-двух клубах, клиентура в основном состояла из негров.

Однако к середине 20-х годов негритянский стиль развлечений вошел в моду. Взаимоотношения между белыми американцами и живущим среди них черным меньшинством не сводились к простому общению хозяина и слуги, как это зачастую представляется стороннему наблюдателю, а были всегда значительно более сложными. Белые испытывали противоречивые чувства: с одной стороны, негры возбуждали их интерес, привлекали, с другой — отталкивали, вызывая неприязнь. Многим негры казались грубыми и неотесанными, и даже по сей день некоторые белые американцы уверены, что это наследственно криминальные типы.

Другой части белого населения было любопытно узнать негров ближе, познакомиться с их народными обычаями. Рабовладельцы нередко проводили время среди хижин, наблюдая, как танцуют и поют их рабы. И минстрел-шоу, существенный элемент шоу-бизнеса XIX века, устраивались именно для того, чтобы изобразить жизнь негров на плантациях. Еще, пожалуй, более важной, хотя и никак не изучавшейся, представляется практика, имевшая место на протяжении едва ли не двух столетий, когда значительное число белых американцев — возможно, большее, чем мы себе воображаем, — украдкой посещали черные поселения, чтобы повеселиться в хонки-тонках, борделях и кабаках. До самого недавнего времени почти во всех американских городах существовали пользовавшиеся дурной славой районы, где запрещенный секс, наркотики, алкоголь и эротические развлечения были вполне доступны. Такие места обычно несли в себе «черный компонент»: они находились либо рядом с негритянскими гетто, либо в их границах или же располагали несколькими негритянскими кабаре и борделями. По рассказам Попса Фостера, одного из пионеров новоорлеанского

джаза, хонки-тонки черного Сторивилла «делились на две половины: одна для белых, другая для цветных. На половине у цветных кипело такое заразительное веселье — танцы, пение, бренчание на гитаре, что от белых просто не было отбоя». В Чикаго, особенно после введения сухого закона, в районе Черного пояса «*Черный пояс — район Чикаго, где в 20-е годы жили сотни тысяч негров, перебравшихся сюда из южных штатов*» процветали так называемые «блэк энд тэнз» «"Black and Tans" — „черный и коричневый“ *(англ.)*» В «Сансет кафе», где впервые появился Луи Армстронг, «стекалось белых не меньше, чем негров, хотя оно и находилось на центральной улице негритянского района. Иногда там собиралось до 90% белых. Их привлекало, кажется, даже и то, что там подвизались белые девушки и черные сутенеры. Люди приезжали большими компаниями с чикагского Золотого берега, чтобы посмотреть эти шоу», — рассказывал выступавший там Эрл Хайнс. Подобные заведения имелись и в знаменитом районе Сан-Франциско «Барбери Коуст», и в «Тендерлойн» — веселом нью-йоркском районе на Шестой авеню, южнее Таймс-сквер, и в других городах.

В этих клубах выступали черные артисты и работала черная прислуга, но, хотя официально они устраивались для негров, фактически сюда стремились привлечь и белых, готовых платить за развлечения в непринужденной обстановке, в атмосфере свободы и раскованности, чего не могли обеспечить в салунах и кабаре для белых. Сеть заведений «блэк энд тэнз» играла важную роль в создании новых танцев и музыкальных стилей, которые со временем просачивались в общий поток национальной культуры. Это рег-таймы, джаз, ритм-энд-блюз, троты, сюзи-кью и биг-эппл «*Названия быстрых танцев, близких к чарльстону*» и многое другое.

К началу 20-х годов «блэк энд тэнз» стали привлекать к себе широкую публику, что было обусловлено целым рядом факторов. Сухой закон породил настоятельную потребность в подпольных питейных заведениях, которые росли, как грибы, и в первую очередь в негритянских районах, где, как известно, полицейский надзор не отличался особой строгостью. Дух нового века возбудил повышенное внимание к неграм в богемной среде, в значительной степени задававшей в те годы тон в обществе. Представители научной и творческой интеллигенции считали своим долгом обзавестись друзьями-неграми. Успех в 1921 году на Бродвее негритянского мюзикла «Shuffle Along» серьезно увеличил спрос на негритянские увеселения, так как многие белые были убеждены, что негры имеют природную склонность к пению, танцам и грубоватому юмору. Писатель Карл Ван Вехтен,

пользовавшийся большим уважением в обществе и избравший негров героями своих произведений, издал в 1926 году роман о жизни в Гарлеме «Негритянский рай», который был хорошо принят и всколыхнул интерес к этому району и его обитателям, а также вообще к жизни негров.

Взаимодействие указанных факторов привело к тому, что наиболее решительные представители богемы зачастили в места, подобные клубу Баррона, заводя знакомства и даже любовные связи с неграми. Антрепренеры в Гарлеме быстро уяснили для себя, что возникший спрос требует удовлетворения, и начали открывать заведения специально для белых посетителей из Даун-тауна. Одним из первых стал клуб «Конни'с инн», основанный Конни и Джорджем Иммерман, владельцами закусочной в Гарлеме, служившей ширмой для незаконной торговли спиртным. В «Конни'с инн» допускалась исключительно белая публика, которой негры обеспечивали развлекательную программу. Другие заведения — «Смолл'с парадайз», «Нест» и «Под энд Джерри'с» — работали на смешанную аудиторию. Журнал «Вэрайети» писал в мае 1926 года: «Быстро распространившиеся слухи сделали клуб Смолла гвоздем сезона. Видеть здесь важных птиц [то есть состоятельных белых] в компании с постоянными посетителями [неграми] — дело совершенно обычное. Если прежде белые и негры развлекались порознь, то теперь расы смешиваются, а обстановка не предрасполагает ни к каким классовым различиям». Остальные клубы обслуживали преимущественно негров, но находились храбрецы из белых, которые заглядывали и туда. Исследователь джаза Джордж Хефер утверждал: «Лишь немногие посетители видели ночной погребок „Бейсмент Брауни'с“ и „Хелен'с Секс Сиркусез“ на Сто сороковой улице…» «Вэрайети» указывал: «На Седьмой авеню есть еще одно или два заведения, которые, возможно, и обладают особым местным колоритом, но считаются недостаточно качественными для того, чтобы рекомендовать их белым».

Гарлемские клубы являли собой пеструю картину: здесь были представлены, во-первых, заведения только для белых, во-вторых, для смешанной публики и, в-третьих, преимущественно для негров. Перемены оказались очень бурными. Клуб Баррона в 1923 году все еще оставался заведением преимущественно негритянским, но к 1925 году в Гарлеме, по оценкам полиции, функционировало одиннадцать клубов для белых. Большая их часть принадлежала неграм, но к середине десятилетия в эту сферу вторглись гангстеры и повсеместно взяли все в свои руки, хотя случалось, что они давали неграм возможность продолжать вести дела. «Очень скоро главари преступного мира

контролировали „Коттон-клаб“, „Конни'с инн“ и большинство других мест», — писал журналист Роберт Силвестер, освещавший деятельность ночных клубов. А комиссар полиции Гровер Уэйлен откровенно заявлял: «Банда гангстеров правит ночными клубами».

Из всех заведений самым знаменитым был и остается «Коттон-клаб». Ему посвящен недавний кинофильм, книга и бесчисленные статьи в журналах и газетах. В течение пятнадцати лет он являлся средоточием нью-йоркской индустрии развлечений и стал трамплином к славе для десятков танцовщиков, вокалистов, музыкантов и композиторов, включая таких, как Гаролд Арлен, Лина Хорн, Дороти Дэндридж, Джимми Макхью, Дороти Филдс, Кэб Кэллоуэй и Дюк Эллингтон. По данным Джорджа Хефера, здание на северо-восточном перекрестке Сто сорок второй улицы и Леннокс-авеню, в котором размещался «Коттон-клаб», было построено примерно в 1918 году для «Дуглас-казино», где на одном этаже располагался театр-варьете, а на другом дансинг и банкетный зал. Обычно перед началом танцев здесь устраивали баскетбольный матч. Казино разорилось, и в 1920 году здание арендовал чемпион-тяжеловес Джек Джонсон, открывший в нем заведение под названием «Клаб де Люкс», где подавали ужин. Джонсона «в Гарлеме не любили, отчасти потому, что он без конца похвалялся своей белой женой». Клуб вновь прогорел и в 1923 году перешел в руки гангстерского синдиката, возглавляемого Оуни Мэдденом.

Оуни Мэдден мог бы легко послужить прототипом героя кинофильма. Невысокого роста, с тихим голосом (по словам Сонни Грира, он говорил, как девушка), скошенным подбородком, фарфоровыми голубыми глазами и мягкими манерами, Мэдден не злоупотреблял спиртным, не любил быть на виду и умел себя вести. Тем не менее это был очень крутой человек, способный на жестокость. В полиции полагали, что, еще будучи подростком, он имел на своем счету несколько убийств. Он боролся за влияние в преступных кругах Нью-Йорка и, несмотря на то, что большую часть юности провел в тюрьме «Синг-Синг», заявил о себе как о жестком и трезвом властелине уголовного мира. И в этом своем качестве Мэдден был «во многих отношениях первым человеком в Нью-Йорке».

В клубе он имел несколько компаньонов, хотя здесь вряд ли возможно утверждать что-либо с уверенностью. Однако двое из них пользовались особым влиянием. Это «Биг Френчи» Деманж и Гарри Блок. Деманж был бутлегером и в прошлом взломщиком сейфов. Его рост составлял шесть футов два дюйма, вес — 240 фунтов «*Около 190 см и 109 кг.*», за недовольными он следил

исподлобья, насупив густые, кустистые брови. Френчи исполнял в клубе функции «домашнего» гангстера, внося в атмосферу заведения дух порочности, Блок же, по-видимому, осуществлял руководство. Возглавляемый этой парой клуб открылся осенью 1923 года. Он вмещал до четырехсот-пятисот посетителей одновременно. В одном конце располагалась небольшая эстрада, вдоль стен находились кабинеты, а столики теснились вокруг пятачка для танцев. Искусственные пальмы вносили в обстановку «аромат джунглей». Обширное меню включало бифштексы, раков и, конечно, спиртное. Для постановки эстрадных шоу Блок ввел в дело Лью Лесли, уважаемого бродвейского режиссера. Все шло как нельзя лучше, но в 1925 году клуб был закрыт на три месяца в наказание за незаконную торговлю спиртными напитками. Открывшись вновь, клуб обрел новое руководство в лице Германа Старка, бухгалтера и прекрасного семьянина, который, как говорили, служил в годы первой мировой войны на фронте пулеметчиком. Гарри Блок, однако, по-прежнему оставался фактическим управляющим. Вместо Лью Лесли он нанял певца и танцовщика Дэна Хили. Первые сценарии были написаны Джимми Макхью и Дороти Филдс, которые впоследствии создадут целый ряд замечательных композиций, включая «I Can't Give You Anything but Love», «Diga Diga Doo», «Blue Again», «On the Sunny Side of the Street». Многие из них предназначались для «Коттон-клаб». Но, по словам Кэба Кэллоуэя, Филдс, чьим коньком были достаточно сложные задушевные стихи, как, например, трогательные слова к песне «Blue Again», «не чувствовала как следует истинного характера блюза, чтобы сочинять песни, подходящие данному типу негритянского ревю. Настоящие, грубоватые, „заземленные“ шоу для „Коттон-клаб“ с двусмысленными, полупристойными песнями, неразберихой, шумом и потасовками с 1930 года создавали Гаролд Арлен и Тед Кёлер».

В «Коттон-клаб» время от времени приглашались оркестры Арманда Дж. Пайрона, креола из Нового Орлеана, прежде работавшего в танцзале «Роузленд», и «Хэппи» Роуна, популярного гарлемского бэнд-лидера. Но к 1926 году там выступал уже ансамбль «Миссурианз» под управлением Энди Прира. Дэн Хили рассказывает: «Самым главным был темп, темп и еще раз темп. Шоу обычно строились как набор составляющих элементов, таких, как оркестр, эксцентрический танцовщик, комедийный актер — тот, кто работал у нас и одновременно являлся звездой. Шоу продолжалось полтора, иногда два часа. Действие прерывалось выступлениями хороших вокалистов, таких, как Ада Уорд, Этел Уотерс. И всегда в программу входил

особый номер — песня только для совершеннолетних в исполнении, например, Лейты Хилл». (Некоторые из этих вещей написал Арлен, в том числе «Pool Room Papa» и «My Military Man», но своего имени он под ними не ставил.) А по воскресеньям знаменитости шоу-бизнеса, оказавшиеся на представлении, тоже должны были выйти на эстраду со своим номером.

Успех превзошел все ожидания, но затем, в 1927 году, скоропостижно скончался Энди Прир, и владельцы клуба, по-видимому, воспользовались его смертью, чтобы избавиться от «Миссурианз». Позже ансамбль возглавил Кэб Кэллоуэй. Освободившееся в клубе место предложили Кингу Оливеру, выступавшему в танцзале «Савой», но Оливер, руководитель одного из известнейших негритянских оркестров, посчитал, что для состава в десять человек предложенная сумма мала. Тут-то и подоспели «Вашингтонцы».

История о том, как Эллингтон получил работу в «Коттон-клаб», рассказывалась неоднократно многими людьми и имеет множество различных версий. Полдюжины претендентов утверждают, что именно они предложили кандидатуру Дюка Старку и Гарри Блоку. Один из предъявлявших права на этот приоритет — Джимми Макхью, штатный автор Миллса, несомненно знакомый с коллективом Эллингтона. Дюк, во всяком случае, не возражал против заявлений Макхью.

Осенью 1927 года Дюк не работал в «Кентукки-клаб», а довольствовался тем, что удавалось подыскать. Ансамбль выступал в театре «Гибсон Стандард» в Филадельфии, когда им пришло приглашение явиться в полдень на прослушивание в «Коттон-клаб». Однако по условиям требовался состав из десяти человек. Пока Дюк набрал недостающих исполнителей и прибыл в Нью-Йорк, было уже два или три часа дня. К счастью для Эллингтона, опоздал и сам Гарри Блок. Прослушивание состоялось, ансамбль понравился и получил приглашение на работу. Жалованье составляло восемьсот долларов в неделю — сумма даже по тем временам небольшая, но «Коттон-клаб» считался престижным местом, что позволяло надеяться на большую в сравнении с «Кентукки-клаб» стабильность положения. Так что Дюк и Миллс ухватились за представившуюся возможность.

Оставалась последняя помеха. Ансамбль все еще был связан контрактом с театром. Как гласит многократно пересказывавшаяся история, кто-то из парней Мэддена связался с филадельфийским гангстером по имени Бу Бу Хофф. Хофф послал в театр Янки Шварца. Джазовое предание сохранило слова Шварца, адресованные театральному управляющему: «Будь добр.

Или будешь мертв». Менеджер предпочел первое и разорвал договор.

Во всяком случае, так говорят. Первый выход ансамбля состоялся 4 декабря 1927 года. В истории джаза это одно из самых знаменательных событий, но в тот день об успехе не приходилось и мечтать. Музыканты практически не умели читать ноты, репетиций было явно недостаточно, а в состав коллектива только что вошли временные исполнители, и среди них скрипач Эллсворт Рейнолдс, который пробыл в ансамбле всего месяц. Нед Уильямс, вскоре ставший у Эллингтона агентом по рекламе, присутствовал на выступлении: «Не могу сказать, что Эллингтон со своими ребятами произвел на меня тогда сильное впечатление. Им еще, безусловно, не хватало вкуса и блеска, которые появятся позже».

Перед Эллингтоном тотчас же возникла необходимость стабилизации состава и доведения числа участников до оговоренных в контракте десяти человек. Для ансамбля, полагавшегося в своей работе главным образом не на нотную запись, а на аранжировки, которые музыканты держали в голове, постоянный состав исполнителей, способных играть по памяти, представлялся насущнейшей потребностью. В последующие два года Эллингтон вместе с ветеранами, составлявшими ядро коллектива, — Карни, Нэнтоном, Гриром, Бро и Гаем — создали превосходный оркестр, которому суждено было выпустить целый ряд лучших джазовых грамзаписей и сделать Дюка богатым и знаменитым.

Первым из вновь прибывших оказался новоорлеанский корнетист Барни Бигард. Он родился в 1906 году в типичной семье темнокожих креолов, где в домашнем кругу говорили по-французски. Как и многие темнокожие креолы, Бигард имел среди родни музыкантов и рос в атмосфере, пропитанной музыкой. Однако в данном случае это были не блюзы и реги, что соответствовало бы сложившимся в негритянской среде традициям, а «узаконенная» в приличном обществе музыка в классическом европейском стиле. Бигард выучился фотогравированию и сворачиванию сигар — специальностям, считавшимся у темнокожих креолов престижными, и попутно брал уроки игры на кларнете у легендарного новоорлеанского педагога Лоренцо Тио-младшего. «Лоренцо Тио и его дядя обучили меня практически всем основам игры на кларнете, — вспоминал Барни. — В их семье играли все: прадед, дед, дядя, племянник… Глубокий, чистый тон, который так нравился Дюку, составлял качественную особенность новоорлеанского исполнения, и многие кларнетисты были обязаны этим своим

умением семейству Тио и Альфонсу Пику». (Род Тио не принадлежал к креолам, а происходил из Мексики.) Бигард признавался также, что многие приемы он «стянул» у Джимми Нуна, считавшегося лучшим кларнетистом новоорлеанской школы.

Креолы из Нового Орлеана предпочитали кларнеты старого образца, сделанные по системе Альберта, в отличие от более усовершенствованных системы Бёма с несколько иным расположением клапанов, что облегчало игру в быстром темпе. И подобная верность традиции не лишена была некоторых оснований. По заключению кларнетиста Боба Спаркмена, занимавшегося этой проблемой, старые кларнеты, как и многие духовые инструменты тех лет, имели большую мензуру. Это обеспечивало большую насыщенность звука, столь необходимую для выступлений на открытом воздухе, которые в то время носили преобладающий характер. В целом, духовые инструменты с большей мензурой обладают более полным и сочным звучанием в низком регистре, тогда как в высоком несут некоторые потери. Креолы использовали преимущества системы Альберта для исполнения продолжительных быстрых пассажей, и Дюк находил блестящее применение особому умению Бигарда играть в низком регистре.

Бигард еще подростком выступал в Новом Орлеане и некоторое время работал в знаменитом кабаре Тома Андерсона в Сторивилле, где в давние дни играли многие ведущие негритянские джазмены. В 1924 году Кинг Оливер перетянул Бигарда на Север. Барни оставался в его оркестре до 1927 года, то есть до тех пор, пока Оливера не начала мучить поврежденная губа и не возникли трудности с ангажементами. Затем Бигард оказался в ансамбле Луиса Расселла, выступавшем в известном гарлемском ночном клубе «Нест», который обслуживал смешанную публику:

«Знаете, „Нест“ был настоящим ночным заведением, куда после работы приходили со своими приятелями девушки-танцовщицы из „Коттон-клаб“, где работал Эллингтон. Они веселились как сумасшедшие и швыряли деньгами. Приходили люди из бродвейских шоу и устраивали у нас то, что они называли „посещение трущоб“. Они появлялись в „Нест“, и начиналось гулянье. Я помню, что у нас бывали Фэнни Брайс, Билл „Боджанглс“ Робинсон, Элен Морган… Иногда мы задерживались так надолго, что я возвращался домой в полдень, а то и в два-три часа дня».

К зиме 1927 года у Эллингтона разгорелась ссора с Руди Джексоном. Существо конфликта сводилось к тому, что когда-то,

вскоре после начала выступлений в «Коттон-клаб», Джексон принес Эллингтону мелодию, которую он «переделал» из «Camp Meeting Blues» Кинга Оливера. Дюк в свою очередь «переделал» работу Джексона, поставил на ней свое имя и записал под названием «Creole Love Call». Оливер предъявил иск, но, хотя и проиграл дело, так как его собственное авторское право оказалось сомнительным, Эллингтон считал себя одураченным и решил от Джексона избавиться. Может быть, он действительно где-то слышал Бигарда — тот участвовал в соревнованиях джазистов у Мексико — и, испытывая глубокое уважение к новоорлеанцам, оценил его мастерство. Так что Дюк отправил Бро, как земляка из Нового Орлеана, поговорить с Бигардом, хотя эти двое никогда не были знакомы. По рассказу Бигарда, Бро сказал: «Знаешь, Дюк играл на Бродвее с шестью музыкантами. Но сейчас он как раз устроился в „Коттон-клаб“. И хозяин хочет, чтобы он увеличил оркестр до десяти человек». Бро добавил, что ансамбль стоит на пороге больших дел и что для Бигарда это шанс. После второй попытки Барни согласился встретиться с Дюком: «Я хочу, чтобы ты играл в нашем оркестре… Я не знаю, сколько мы здесь продержимся, но мы пытаемся создать хороший оркестр. Если у нас это получится и мы понравимся боссу, то мы останемся в „Коттон-клаб“ надолго. Для нас это будет хорошая работа».

Бигард продолжает:

«Я заметил, что он все время говорит во множественном числе… „Наш оркестр“, „Мы останемся здесь“. И мне это в нем сразу понравилось. Он думал об оркестре как о едином целом, и это было по мне. Мы разговаривали, наверно, полчаса, и он делился планами. Он знал, чего хочет, и рассуждал очень здраво… Оказалось, что мое жалованье будет меньше, чем в „Нест“, но чем дольше этот человек говорил, тем больше он мне нравился. Он был очень честолюбивый, уже тогда… Как будто он намеревался перевернуть все в музыкальном бизнесе и ты должен стать одним из союзников».

Бигард примкнул к ансамблю в январе 1928 года и оставался в нем на протяжении четырнадцати лет. На его счету целый ряд интересных мелодий, но главным его вкладом в успех явилось специфическое гулкое, «как из дупла», звучание кларнета, а также плавные продолжительные пассажи, ставшие характерной принадлежностью звуковой палитры Эллингтона и опознавательным знаком его оркестра. Бигард отличался уравновешенным характером и был не из тех, кто злоупотреблял спиртным. Однако он умел быть жестким и однажды так серьезно рассорился с Джонни Ходжесом, что они, каждый вечер сидя рядом на выступлениях, некоторое время не разговаривали.

Вторым в ансамбле появился Джонни Ходжес, человек, сыгравший еще более важную роль в становлении коллектива и ставший впоследствии одним из ведущих солистов джаза. Ходжес родился в Бостоне в 1906 году. Его полное имя Джон Корнелиус, но в ансамбле его чаще называли «Рэббит» «*Rabbit — кролик (англ.)*». О происхождении этого прозвища разные люди рассказывали по-разному. По словам самого Ходжеса, оно отражало его умение быстро найтись в любой ситуации. В семье хотели, чтобы он играл на фортепиано, но мальчик предпочитал барабан. «Я колотил по всем кастрюлям и сковородкам на кухне… На вид мне понравился саксофон, и я остановился на сопрановом. Я очень много слышал о Сиднее Беше, а моя сестра была знакома с ним, когда тот работал в театре-варьете „Блэк энд Уайт“ у Джимми Купера». Этот театр пользовался большим успехом. Труппа сложилась в момент взлета интереса к негритянскому стилю развлечений, и в совместных представлениях выступали в одном отделении белые артисты, а в другом — негры. Дж. Джексон указывал, что несколькими годами ранее подобное интегрированное шоу было «абсолютно невозможно».

Однажды после представления Ходжес набрался смелости и отправился за кулисы, прихватив с собой саксофон, упакованный в рукав от старого пальто. Хотя инструмент появился у него, как он говорил, всего за два дня до этого, он сыграл для Беше пьесу «My Honey's Lovin' Arms», а Беше в свою очередь исполнил несколько вещей для него.

«Вашингтонцы» все еще проводили летние месяцы в Новой Англии, главным образом в «Салем Уиллоуз», и Ходжес ходил на танцы, чтобы послушать ансамбль. Он говорил, что Эллингтон впервые увидел его в клубе «Блэк энд Уайт», где Ходжес играл на альтовом саксофоне, получая два с половиной доллара за выступление. Тогда же Дюк начал уговаривать Джонни приехать в Нью-Йорк и присоединиться к ансамблю. Однако Ходжес, стеснительный от природы, не чувствовал себя готовым принять вызов вплоть до 1925 года. В это время Сидней Беше открыл на Сто сорок второй улице в Гарлеме клуб под названием «Клаб Бэше» и пригласил Ходжеса как своего протеже. Джонни проработал несколько недель, играя дуэты со своим «кумиром» или солируя, если необузданный Беше отсутствовал. Начиная с 1925 года Ходжес курсировал между Бостоном и Нью-Йорком, выступая со многими из наиболее известных негритянских оркестров. Дюк продолжал настаивать на своем предложении, но Ходжес, возможно по-прежнему неуверенный в себе, отказывался. Затем, примерно в мае 1928 года, Тоби Хардвик попал в автомобильную катастрофу: он вылетел из такси через ветровое

стекло и сильно порезал лицо. Дюк снова взялся за Джонни, и на сей раз тот уступил. Работа Ходжеса в оркестре продолжалась, за вычетом перерыва в 50-е годы, до самой его смерти в 1970 году. (Не исключено, что несчастный случай с Хардвиком не являлся причиной ухода Тоби из ансамбля. Возможно, он был просто уволен за безответственность.)

Многие считали, что у Ходжеса тяжелый характер — нелюдимый, надменный и нетерпимый. Очень часто он казался угрюмым, и Барни Бигард, конфликтовавший с ним, говорил: «… так и кажется, будто смех причиняет ему боль». По словам людей, знавших Ходжеса, его жизненная философия выражалась в принципе: «Пошли вы в ж…!» Но Гарри Карни рассказывал: «Он был по натуре очень стеснителен, и окружающие часто неправильно воспринимали его поведение. Даже когда он уже набрался опыта, он не хотел выходить солировать к микрофону, а предпочитал сидеть на своем месте». Его брак с Кью, актрисой из «Коттон-клаб», оказался долгим и счастливым. Он практически хуже всех в ансамбле владел нотной грамотой и за всю жизнь так и не смог осилить этой премудрости. Бигард рассказывал, что ему и Карни нередко приходилось проигрывать с Ходжесом новые аранжировки во время репетиций секции саксофонов. А когда Джонни сочинял песни, он исполнял мелодию тромбонисту Хуану Тизолу, пришедшему в ансамбль вскоре после него, и тот делал нотную запись. Очень трудно объяснить, почему столь совершенный мастер был не в состоянии выучить ноты. Те же трудности не смог преодолеть и Бикс Бейдербек. И это не оборотная сторона гениальности, поскольку многие блестящие джазовые импровизаторы великолепно читали с листа. Эта слабость связана, несомненно, с определенными личностными особенностями. Джимми Гамилтон, кларнетист, появившийся в ансамбле значительно позже, говорил о Ходжесе: «Он мог бы играть по нотам. Мне кажется, он просто очень робел».

И пусть он не умел играть с листа, ему было подвластно нечто неизмеримо более важное. Речь идет о его способности свинговать. Он, безусловно, лучше всех в ансамбле владел свинговой манерой и являлся одним из самых сильных исполнителей свинга в истории джаза. Более того, он играл с плавной грацией парящего в небесах сокола, то устремляющегося вниз, то взмывающего к сияющему солнцу. В ранние годы он грешил излишней поспешностью и напористостью, но позже все чаще и чаще использовал струящееся глиссандо, исполняемое с плавностью, поражавшей других музыкантов. Однако главным его завоеванием стали мягкость и теплота звука и неподражаемый свинг. Он оставался лучшим за всю историю джаза альтовым

саксофонистом вплоть до появления Чарли Паркера, а в некоторых отношениях, особенно в том, что касалось чувственности и страстности звучания, он даже превосходил последнего.

Ходжесу также нередко приходилось играть на сопрановом саксофоне. Он блестяще владел и этим инструментом и, пожалуй, не уступал в мастерстве своему наставнику Сиднею Беше. Ходжес и здесь, как и на альте, добивался стремительного, заразительного свингования. К сожалению, в 1940 году он отказался от этого инструмента, так объяснив свое решение: «Дюк делал множество аранжировок с ведущей партией сопранового саксофона. И двойная ответственность — за исполнение лида, а также за солирование непосредственно после этого — была слишком тяжела».

Интересно, что временами альтовый саксофон Ходжеса звучал как теноровый, что отмечали и Кути Уильямс, и Коулмен Хокинс. Действительно, в записи «Cotton», вышедшей в 1935 году, звучание инструмента Ходжеса очень напоминает звучание тенорового саксофона, и в голову невольно приходит мысль о том, что так оно и есть на самом деле. Как выяснилось, в тот день для исполнения теноровой партии в студию был приглашен Бен Уэбстер. Инструмент Барни Бигарда стоял без дела на своем месте, и Ходжес, ничуть не противореча себе, мог воспользоваться случаем и продемонстрировать Уэбстеру, что тот не единственный, кто может играть на теноровом саксофоне. Однако это всего лишь наше предположение.

Ходжес, бесспорно, испытывал очень серьезное воздействие Беше, что отразилось и в его подходе к ритму, и в стремлении к теплоте и плавности звучания. Дюк в те годы почти бессознательно тянулся к новоорлеанцам или к тем, кто у них учился. В случае с Бигардом его влекло чистое креольское звучание. Поэтому неудивительно, что, бесконечно восхищаясь Сиднеем Беше, Дюк жаждал заполучить в свой ансамбль его ученика и последователя Джонни Ходжеса.

Саксофонная секция была обновлена, и Дюк приступил к решительным переменам в секции духовых. Во-первых, в июне 1928 года Артур Уэтсол заменил Луиса Меткафа. Сам ли Меткаф взял расчет и Дюк разыскал Уэтсола, или Уэтсол захотел вернуться и Дюк под этим предлогом избавился от Меткафа, неизвестно. Но, так или иначе, карьера Меткафа в джазе не оборвалась и оказалась если и не блестящей, то, во всяком случае, вполне удачной. Он продолжал руководить небольшими коллективами в Нью-Йорке, когда ему было уже далеко за шестьдесят.

Затем Эллингтон нанял еще одного трубача — Фредди Дженкинса. Дюк иногда и прежде использовал три трубы, но лишь на сеансах звукозаписи. В ансамбле же еще со времен работы в «Кентукки-клаб» трубачей было двое: Майли и кто-либо второй, обладавший плавностью звучания и умением читать с листа, необходимым для исполнения популярных мелодий, которые любой ансамбль обязательно включал в свой репертуар. Однако для введения третьего трубача имелись определенные основания. Традиционно аккорд состоит из трех или более звуков. До настоящего момента Дюк в противовес секции саксофонов выставлял две трубы и тромбон, формируя таким образом секцию медных духовых. Но, несомненно, более яркий эффект и большее разнообразие могли быть достигнуты за счет третьей трубы, так как это обеспечило бы единство исполнения и, с добавлением тромбона, позволило бы медным духовым брать более сложные четырехзвучные аккорды. Как мы увидим далее, к 1928 году Эллингтоном овладело увлечение диссонирующими аккордами, для которых почти всегда требовалось четыре голоса.

Кроме того, соперничавшие с Эллингтоном оркестры имели в своих составах по четыре и даже по пять медных духовых инструментов, а Пол Уайтмен — все восемь. Дюк ни в чем не выносил второсортности и, возможно, даже исходя только из этих соображений, увеличил бы количество музыкантов.

Фредди Дженкинс, невысокий, азартный человек, играл левой рукой, вероятно, потому, что на правой у него были изуродованы пальцы. Он одевался кричаще и во время выступления откидывал назад голову, воздевал руки и выставлял одну ногу вперед. Остальные члены ансамбля посмеивались над его позерством и даже наделили Фредди прозвищем «Пози». Объясняя свой образ действий, Дженкинс в одном из интервью утверждал: «Правильная поза для исполнителя, играющего правой рукой (я сам, правда, левша), такова: левая нога выдвинута вперед, грудь расправлена и руки подняты вверх. Совершенно неверно играть с опущенными руками». Дженкинс хорошо разбирался в нотах и прекрасно владел исполнением в высоком регистре, что и использовал Дюк. Фредди редко поручалась ведущая партия, и он не так уж много солировал. По словам Кути Уильямса, «у него был странноватый стиль, но играть он умел… очень крепкий профессионал».

Третьим новым членом секции медных духовых стал Кути Уильямс, внесший не менее значительный вклад в оформление музыкального стиля Эллингтона. Уильямс родился, по его собственному утверждению, в 1911 году (другие приводят более ранние даты) в Мобиле, штат Алабама, в ста пятидесяти милях от

Нового Орлеана. Между городами действовало железнодорожное сообщение, и новоорлеанские оркестры часто приезжали в Мобил. Так что Кути (полное его имя Чарлз Мелвин) рос под знаком новоорлеанского стиля.

Он был третьим из четырех сыновей. Когда Кути исполнилось семь или восемь лет, его мать умерла в очередных родах, и затем его воспитывали отец и тетка. Отец мальчика по всем статьям представляется человеком необыкновенным. Его огромный рост и сила навели кого-то на мысль выставить его на ринг против чемпиона-тяжеловеса Джека Джонсона. Но, не соблазнившись открывающимися перспективами, Уильямс-старший открыл игорный зал. Предприятие оказалось успешным, однако большую часть дохода хозяин спускал на ипподроме. Затем он отправился в Техас, где стал штрейкбрехером. Негры очень часто с радостью соглашались выполнять эту роль, так как в профсоюз их не принимали и они поэтому не видели смысла поддерживать чуждую организацию. Спустя некоторое время Уильямс вернулся домой и, оставив грешную жизнь, стал священником.

Уильямс-старший благоговел перед музыкой. Кути получил свое прозвище еще совсем маленьким ребенком. Однажды, когда он вернулся с концерта, кто-то спросил его, что он слышал. И мальчик ответил: «Кути, Кути, Кути». Отец настоял, чтобы все сыновья занимались музыкой. Еще учась в начальной школе, Кути играл на различных инструментах, но к девяти годам его основным увлечением стала труба. Помимо школьных занятий, он брал уроки у человека по имени Чарли Липском, владельца прачечной и одновременно музыканта местного симфонического оркестра. Поклонник классической музыки, Липском не поддавался новым веяниям. Он требовал, чтобы Кути работал по учебнику Арбана, который служил и по сей день служит руководством для тысяч юных духовиков. Пройденный курс обучения обеспечил Кути такой багаж знаний, каким обладали лишь немногие ветераны джаза, не говоря уже о неграх, не имевших возможности получить необходимую подготовку.

Вопреки предостережениям Липскома Кути заинтересовался джазом. В семье имелся фонограф, и подростком Кути слушал записи оркестра Кинга Оливера, только что появившиеся пластинки ансамбля Луи Армстронга «Хот Файвс», которые изменяли само представление о природе джаза. С пластинок мальчик выучил наизусть многие отрывки из композиций Армстронга и даже спустя пятьдесят лет все еще время от времени использовал запомнившиеся цитаты. Он утверждал, что Армстронг — «величайший из всех трубачей мира». Таким образом, Кути не просто бывал на выступлениях новоорлеанских

музыкантов, когда они гастролировали в Мобиле. Он избрал образцом для себя лучшего из них.

Если Липском заставал Кути за исполнением джаза, то угощал его оплеухой, но мальчик был упрям. Когда новоорлеанцы проезжали по городу с объявлениями о предстоящих танцевальных вечерах, Кути взбирался в их фургон и путешествовал с ними. Он играл с новоорлеанцем Эдмондом Холлом, ставшим впоследствии одним из ведущих джазовых кларнетистов свинговой эры. Холл выступал в Мобиле с ансамблем «Пенсакола Джаз Бэнд».

В те же годы Кути услышал и ансамбль семьи Янг под управлением отца Лестера Янга. Уильямс-старший взял сына на концерт, а на следующий день тот снова, уже один, сидел в зале. Ему было одиннадцать или двенадцать лет. Позже Кути рассказывал, что Лестер, который уже тогда играл так же, как в лучшую свою пору, произвел на него очень сильное впечатление. Года через два или три Кути довелось провести с этим семейством целое лето. Он вспоминал, что кое-чему научился от Янга, «потому что он отличался от всех, кого [Кути] слышал». Этот коллектив представлял собой не джаз-бэнд, а эстрадный оркестр, где в качестве специального номера предлагалось выступление квинтета саксофонов — инструментов, ставших в то время очень модными. Отец Янг был весьма строг с мальчиками и неукоснительно требовал от них соблюдения режима, отправляя спать ровно в полночь.

Однако из Мобила Кути уехал с Эдом Холлом. Холл расстался с «Пенсакола Джаз Бэнд» и работал в Джексонвилле, штат Флорида, с группой, руководимой пианистом по имени Игл Ай Шилдс. Ему-то Холл и порекомендовал Кути. Оказалось, что один из приятелей молодости Уильямса-старшего живет в Джексонвилле и может присмотреть за Кути. Так что юноша с общего согласия поселился в его доме. Этот человек обладал очень светлой кожей и выдавал себя за белого. По рассказу Кути, его попечитель был азартный игрок и водил компанию с крупными белыми игроками, которые однажды, выяснив, что он негр, убили его.

Кути пробыл у Шилдса несколько лет, а затем вместе с Холлом перешел в ансамбль под управлением Алонсо Росса в клуб «Делла Робиа». Коллектив Росса действовал на кооперативных началах и являлся крупнейшим негритянским оркестром во Флориде. Время от времени его концерты транслировались по радио, и в 1928 году передачу услышал некто, связанный с бруклинским дансингом «Роузмонд Боллрум». Последовало приглашение, и оркестр на две недели отправился

на север. После гастролей, не получив новых предложений, музыканты вернулись домой. Но Кути и Эд Холл, ошеломленные возможностями, открывающимися перед джазменами в Нью-Йорке, решили остаться. Несколько недель они мотались по Бруклину, питаясь супом по пятнадцать центов за миску, пока им не рассказали о Манхэттене и гарлемском клубе «Бэндбокс», где, как и у Мексико, регулярно проводились соревнования музыкантов. Кути отправился туда в ночь трубачей. Кто-то услышал его и привел Чика Уэбба, впоследствии ставшего руководителем одного из лучших свинговых оркестров 30-х годов, а пока стоявшего в начале пути. Уильямс так понравился Уэббу, что он предложил ему жить в своем доме и взял на работу, положив жалованье тридцать пять долларов в неделю — для Кути «большие деньги». Однако у Уэбба возникли какие-то недоразумения с профсоюзом, и Кути пришлось уйти. В начале 1929 года он устроился в оркестр Флетчера Хендерсона, находившегося в зените славы, но пробыл там лишь несколько недель, затем ненадолго вернулся к Уэббу и вновь перебрался к Хендерсону. Однако и на сей раз связь оказалась непродолжительной: очень скоро Кути получил предложение от Дюка.

Дюк, как мы видели, всегда с большим терпением относился к неподобающим поступкам некоторых своих музыкантов, считая, что раскованные, полагающиеся на интуицию исполнители смогут создавать более «свободную и естественную» музыку. Он даже в нотной записи иногда ставил пометку «небрежно». При этом, как ни парадоксально, его викторианское воспитание и стремление к аристократизму обусловило тот факт, что его собственный стиль поведения больше походил на стиль поведения белых, нежели на манеру менее закомплексованных, по общему мнению, негров, которые в те времена служили идеалом для интеллектуальной части общества.

Однако Баббер Майли зашел слишком далеко. После работы он пускался в путешествие по Гарлему, навещал женщин и друзей, наведывался в другие клубы. Иногда странствия затягивались до следующего вечера, так что пора уже было снова выходить на работу. Он являлся пьяным и нечесаным, в несвежей рубашке с пятнами от еды и напитков, присыпанными тальком, который он специально для этой цели носил в футляре для трубы. Ему разрешалось вздремнуть между отделениями, чтобы таким образом хоть как-то дотянуть до конца шоу.

Очень часто он вообще не появлялся в клубе. Кути рассказывал: «Причина, почему [Дюк] уволил Баббера Майли, вот какая: каждый раз, когда какая-нибудь важная шишка приходила

послушать ансамбль, Баббера Майли не было на месте, а на нем держалось все выступление». Майли не явился и на очень ответственную запись «Black and Tan Fantasy», и его заменял Джаббо Смит. (По иронии судьбы через несколько месяцев Кути пришлось в аналогичной ситуации играть вместо Джаббо, чтобы режиссер не понял, что произошла замена.) Наконец однажды Баббер не явился на работу, когда на прослушивании в «Коттон-клаб» присутствовал очень влиятельный агент, занимавшийся ангажированием оркестров. Подписать контракт не удалось, и в начале 1929 года Дюк уволил Баббера. Что говорилось при объяснении, нам неизвестно, но Майли, несомненно, получил отставку, а не намек на то, что пора уйти по собственному желанию, как впоследствии часто рассказывали. Тогда-то Джонни Ходжес, который некоторое время играл с Кути у Чика Уэбба, и сказал Дюку: «А что, если пригласить Кути?»

Почему Кути согласился на предложение, неясно. Коллектив Хендерсона являлся ведущим негритянским оркестром в стране, и понятно, что платили там больше, чем у Дюка. Но Кути только заметил: «У Флетчера был самый лучший оркестр, но Дюк рвался вперед». Решение Уильямса оказалось мудрым. Коллективу Хендерсона предстояло пережить трудные времена, и к моменту окончания преобразований (через год или около того) оркестр Эллингтона добился первенства.

Для Дюка потеря музыканта представляла серьезное испытание, поскольку то, что играл у него каждый инструменталист, хранилось в памяти именно этого исполнителя. Единственный путь для новичка освоить репертуар лежал через прослушивание грамзаписей, или же ему оставалось надеяться на помощь кого-либо из коллег по секции. Нередко ветераны отказывались поддерживать начинающих просто из вредности. Эллингтон, по своему обыкновению, никогда не навязывал Кути роль Майли как специалиста по граул-эффектам. Дюк вообще не любил давать прямых указаний, даже когда его об этом просили. Обычно он ограничивался отговорками вроде: «Ты сам поймешь, что нужно» или «Делай просто то, что тебе нравится». Этот подход представляется вполне сознательным, ведь мы помним — Дюк всегда дорожил проявлением естественных склонностей исполнителей. Так что в течение нескольких месяцев Кути играл только с открытым раструбом, а Уэтсол и Дженкинс солировали с применением граул-эффектов. «День за днем я приходил и садился на свое место, и никто не говорил ни слова. Когда играл Трикки Сэм, я смеялся, потому что это казалось мне забавным. Но в конце концов меня осенило. Я подумал: „Этот человек взял меня, чтобы я заменил Баббера“.

С этого момента Кути стал внимательно наблюдать за Трикки Сэмом, а дома практиковался с сурдиной и уже через четыре месяца добился результата. «Я все узнал от [Трикки], я никогда в жизни не слышал, как играет сам Баббер». Кути Уильямс оказался чрезвычайно ценным приобретением. Позже он работал у Бенни Гудмена, который, по словам Джона Хэммонда, говорил: «Кути Уильямс по разносторонности превосходил всех, кто когда-либо играл в этой секции. Он прекрасно читал с листа, обладал самым сильным звуком и неограниченной мощью. Никто не мог исполнить лид, как Кути, да и его солирование было не менее великолепно». А в оркестре Бенни Гудмена работали, как известно, блестящие трубачи.

Закономерно поэтому, что Кути не только бесконечно солировал, но и играл лид, если замысел требовал силы и насыщенности звука. В больших оркестрах один и тот же музыкант редко привлекается для исполнения как ведущей партии в секции, так и многочисленных сольных эпизодов. Солируя, Кути всегда «старался наполнить смыслом то, что он играл». «Некоторые люди опираются в работе на аккордовые схемы, — объяснял Кути. — А я люблю слышать мелодию. Я люблю от начала до конца проглядеть ноты и понять, что хотел выразить композитор».

Кути, кроме того, написал для оркестра немало интересных пьес, и среди них хит «Do Nothing Till You Hear from Me». Но значимость Кути определялась не только профессионализмом. В отличие от многих членов коллектива, которые были неуправляемы, Кути не пил, всегда, по выражению музыкантов, «держал темп», безукоризненно выглядел на эстраде. Более того, он вменил себе в обязанность делать замечания коллегам или просто выразительно смотреть на них, если те недостаточно внимательно относились к делу. «Я люблю музыку, — говорил он, — и не могу слышать, когда ее уродуют… Они меня проклинают… Но это мне безразлично».

Вполне естественно, что рано или поздно Дюк должен был дополнить состав вторым тромбоном, хотя бы для того, чтобы не отстать от Флетчера Хендерсона, в оркестре которого уже имелось два таких инструмента. И Дюк остановился на пуэрториканце Хуане Тизоле. (Возможно, в течение недолгого времени в этой роли выступал Гарри Уайт — друг Дюка по Вашингтону.) Тизол родился в 1900 году. Его дядя Мануэль Тизол был дирижером Сан-Хуанского симфонического оркестра, а также городского оркестра и «являлся, пожалуй, лучшим музыкантом в стране». Тизол рос в годы, когда в Пуэрто-Рико звучало значительно меньше регтаймов и нарождающейся хот-музыки,

чем в Соединенных Штатах, так что он не вдыхал новые ритмы с воздухом, как его ровесники-американцы. Более того, в семье Тизола и помимо Мануэля были профессиональные музыканты, так же как адвокаты и бизнесмены. Такая родня, конечно же, свысока смотрела на грубую импровизированную джазовую музыку, поставляемую Новым Орлеаном.

Дядя Мануэль играл на виолончели, тромбоне, фаготе — инструментах нижнего регистра. Хуан избрал тромбон. В конце XIX века тромбон с выдвигающейся кулисой являлся редкостью. В ходу были тромбоны с вентилями. Это объяснялось, во-первых, их сходством с остальными медными и духовыми и возможностью взаимозамены, а во-вторых, тем, что в тесных рядах марширующих оркестров (особенно тогда, когда музыканты передвигались верхом на лошадях, что тоже случалось) играть на тромбоне с вентилями было значительно проще, чем оперировать выдвигающейся кулисой. Однако тромбон с вентилями гораздо сложнее настраивать, его звучание считается более слабым, и он никогда не пользовался популярностью в симфонических оркестрах. Тем не менее главной причиной возвращения тромбона с кулисой на рубеже веков, после почти полувекового забвения, послужила его способность играть *portamento* или *legato* для достижения комических эффектов в регах и маршах, как, например, в пьесе «Lazarus Trombone». И совсем не случайно исполнение *legato* стало характерной особенностью так называемого «тэйлгейт»-стиля. Эти комические эффекты, производимые возвращенным к жизни тромбоном с кулисой, были последним криком моды во времена становления джаза.

Хуан Тизол хранил верность вентильному тромбону, который позволял добиться более быстрого темпа исполнения. Я подозреваю (и это может показаться интересным для специалистов по творчеству Эллингтона), что в отдельных случаях Тизол играл и на баритон-горне. В записи «The Duke Steps Out» среди исполнителей указан валторнист, и заключительный звук, возможно, принадлежит валторне. Но его мог произвести и баритон-горн, и мне кажется, что в пьесе «Creole Love Call», записанной 11 февраля 1932 года, а также в стереозаписи того же года контрапунктирующую мелодию Тизол исполняет на баритоне.

Тизол, будучи подростком, играл в городском оркестре. Он приехал в Вашингтон с группой музыкантов из Пуэрто-Рико, пользовавшихся признанием благодаря высокому профессиональному мастерству и приглашенных выступать в театре «Хауард», где дирижировал Марио Лукас. Рассказывают, что небольшой ансамбль Эллингтона развлекал там публику во

время антракта. Эллингтон и Тизол встретились, но прошли годы, прежде чем они оказались в одной упряжке. В последующие семь лет Тизол путешествовал из клуба в клуб в Вашингтоне и Нью-Йорке. Потом со своей будущей женой Розой открыл в Вашингтоне закусочную. Вместе с Артуром Уэтсолом Тизол участвовал в разовых программах небольшого ансамбля в тот период, когда Уэтсол не работал у Дюка.

В 1929 году Эллингтону представилась возможность принять участие в шоу Гершвина под названием «Show Girl». Перед ансамблем встала задача исполнить достаточно конкретную музыку, записанную профессиональными аранжировщиками, и Дюк в панике бросился на поиски музыкантов, владеющих нотной грамотой. Уэтсол напомнил ему о Тизоле, и тот приехал в Нью-Йорк, оставив закусочную в ведении Розы. Сотрудничество с Дюком закончилось, правда, с закрытием шоу Гершвина, но затем, в августе или сентябре 1929 года, Эллингтон попросил Уэтсола связаться с Тизолом и предложить ему работу. Тизол дал согласие и пробыл в ансамбле, хотя и с перерывами, пятнадцать лет.

Воспитанный в классической музыкальной традиции, отрицавшей хот-музыку, Тизол так никогда и не стал солирующим джазовым импровизатором. Многочисленные соло, сыгранные им у Эллингтона, представляют собой непосредственное воспроизведение нотированной мелодии, отличающееся достаточной чистотой звучания и безупречностью исполнения, а также равномерной динамикой, что типично для музыкантов симфонического толка. В известном смысле, если можно так выразиться, он стал «Уэтсолом» секции тромбонов — исполнителем приятных мелодий, столь любимых Дюком. Трудно себе представить манеру, более противоположную манере Трикки Сэма, и в этом плане Тизол был еще одной струной под смычком Эллингтона.

Этим, однако, не исчерпывается вклад Тизола в общее дело. Тизол в совершенстве владел искусством транспозиции и мог прочесть любую партию. Благодаря этому, а также тому, что вентильный тромбон обеспечивал быстрый темп исполнения, Дюк время от времени перемещал Тизола в секцию саксофонов, добавляя к ней таким образом четвертый голос. Знание транспозиции позволяло последнему с легкостью «вычленять» партии различных инструментов. Эллингтон никогда не писал партии для каждого инструмента в отдельности. Если он вообще доверял что-либо бумаге, то ограничивался весьма приблизительной партитурой. И хотя в принципе Дюк мог бы справиться с записью партий, он не обладал для этого

достаточной компетенцией, а кроме того, не желал заниматься нудным делом. Эллингтон всегда перекладывал эту обязанность на чужие плечи, и первым из исполнителей он выбрал Хуана Тизола, который, едва успев появиться в ансамбле, оказался приставленным к этой работе. Случалось, Тизол ночи напролет просиживал с Дюком, получая от него только что написанный материал. Благодаря своим обширным музыкальным познаниям и профессиональному мастерству Тизол сделался со временем вторым после Дюка лицом в ансамбле и иногда в его отсутствие самостоятельно проводил репетиции.

Приход Тизола ознаменовал собой завершение формирования музыкального коллектива, с которым Эллингтону предстояло создать образцы великолепного джаза и начать восхождение к славе. В последующее десятилетие ансамбль сделает еще одно весомое приобретение и переживет ряд менее существенных изменений. Однако этот состав, включавший Уильямса, Ходжеса, Бигарда, Карни, Нэнтона и Тизола, будет оставаться неприкосновенным в течение более чем десяти лет. И именно с ним будут созданы многие из лучших работ Эллингтона.

Глава 8

ОБРЕТЕНИЕ СЛАВЫ

Как ни парадоксально, но установить, какой вклад внесли в этот период в создание музыки Эллингтона Кути Уильямс и Барни Бигард, проще, чем определить заслуги самого Дюка. Последний очень любил повторять забавные истории о том, как он написал «Mood Indigo», в ожидании пока его мать приготовит обед, или сочинил «Solitude», стоя перед витриной студии грамзаписи. Эти рассказы намеренно неправдоподобны, но Дюк никогда не вдавался в подробности процесса своего творчества. В более поздние годы он с важностью объяснял, что то-то и то-то создано тогда-то и тогда-то, но не опускался до деталей. Он ограничивался определенной версией, причем каждый раз то, что он предлагал, претендовало на демонстрацию более серьезного и строгого подхода к композиции, чем то было в реальности.

До работы в «Коттон-клаб» Эллингтон удовлетворялся тем, что чувствовал себя частицей нью-йоркского великолепия, и его честолюбивые замыслы были направлены на утверждение себя как сочинителя хитов. Но к 1927 году положение в музыкальном бизнесе несколько изменилось. Хиты оставались главным средством обогащения, но наряду с этим вырисовывался и новый путь: знаменитые бэнд-лидеры, стоявшие во главе именных оркестров, получили возможность обрести богатство и славу лишь за счет исполняемой ими музыки и, как тогда говорили, своего «стиля». Эллингтон мог прочитать сокращенный вариант биографии Пола Уайтмена, опубликованной в трех номерах газеты «Ивнинг пост» за 1926 год. Он мог слушать концерты Флетчера Хендерсона, регулярно звучавшие по радио, и знал, что этот оркестр приглашают играть на выпускных балах в Принстоне и прочих престижных местах. Он мог убедиться, что и другие коллективы, например оркестр «Casa Loma», становятся частью повседневного быта американцев. И мне кажется, что именно тогда Дюк принял решение сделать знаменитым оркестр Дюка Эллингтона.

Это означало необходимость формирования собственного узнаваемого стиля и его популяризацию. Можно предположить, хотя мы и не располагаем достоверными тому свидетельствами, что вопрос о том, как добиться успеха, не раз обсуждался с Миллсом, пока кому-то не пришла в голову мысль о «музыке

джунглей». Счастливая находка была подсказана тем, что «Коттон-клаб» одно время широко практиковал сценки из «жизни джунглей», включая таким способом в представления эротические танцы — шейки и шимми — в исполнении профессиональных танцовщиц, таких, как Фредди Вашингтон и Бесси Дадли. Их костюмы состояли в основном из перьев и бус, что, по существовавшим представлениям, воспроизводило африканскую экзотику. Маршалл Стернс, один из наиболее уважаемых историков джаза, описывает подобную сценку, в которой черный авиатор спускается на парашюте в джунгли, спасает золотоволосую «богиню», и вдвоем они исполняют чувственный танец. (Образчики таких танцев запечатлены в двух ранних короткометражных фильмах Эллингтона «Охапка блюзов» и «Фантазия в черном и коричневом».) Дюк вспоминал: «Одно время в „Коттон-клаб“ увлекались сценками в африканском духе, и для их сопровождения мы создали новый джазовый стиль, который назвали „стиль джунглей“».

В основе замысла лежал расчет на убежденность многих белых американцев в том, что негры если и ушли от племенных отношений с их таинственными ритуалами и дикими танцами, то всего лишь на один шаг. Людям, знакомым с культурой африканского племенного общества и тем более с американской негритянской культурой, такая выдумка показалась бы просто нелепой. Более того, для близких Дюка эта музыка, как мы знаем, звучала смехотворно, даже шокирующе. Да и сам Эллингтон, будучи выходцем из среднего класса, презиравшего примитивные страсти, которые должны были найти свое выражение в «музыке джунглей», мог бы расценить всю затею как унизительную. Но этого не случилось. Дюк рассказывает: «Я изучал негритянскую историю и, уж во всяком случае, проявлял к этим вопросам естественную склонность». Звук джунглей, по его словам, достигался прежде всего за счет сурдинных эффектов Майли и Нэнтона. Дюк продолжает: «Эта сценическая практика с требованиями, которые она на нас накладывала, была одновременно просвещающей и обогащающей. Благодаря ей мы расширили горизонты нашей музыки». Подобная самооценка может показаться нарочито одобрительной, ведь речь шла о представлениях на грани порнографии. Но правомерность таких суждений обосновывалась широко распространенной в обществе идеей, что негры, менее связанные нелепыми ограничениями западной цивилизации, стоят ближе к изначальной эмоциональной первооснове и могут указать белым путь назад, к природе.

Так или иначе, Эллингтон и Миллс ухватились за идею

«музыки джунглей». Ансамбль уже давно играл страстную, горячую музыку, вызывавшую у публики представление об африканском неистовстве. Отголоски джунглей слышались в тигроподобных рычаниях Майли и первобытных стенаниях Джо Нэнтона. И Эллингтон задался целью разрабатывать этот стиль. Не все пьесы подгонялись под новую мерку, поскольку в обязанности ансамбля входило сопровождение танцовщиков и певцов, а также исполнение популярных мелодий для посетителей, желающих потанцевать. Но главное направление было избрано, и с этого момента Дюк начнет создавать множество номеров, призванных напомнить о буйном неистовстве негритянских танцев или о скорби негров-рабов, перевозимых на рисовые поля Джорджии в пароходных трюмах.

Следует также заметить, что в этот период, сочиняя свои первые шедевры, Эллингтон не мыслил их как самостоятельные произведения, исполняемые кем-либо помимо музыкантов его же оркестра. Более того, он возмутился бы, посмей кто-нибудь воспользоваться его композициями. Свою основную цель он видел в создании произведений, которые сделали бы его знаменитым бэнд-лидером. «Сомневаюсь, что он когда-либо собирался стать аранжировщиком, — считал Луис Меткаф. — Все вышло как-то само собой. Работа свалилась на него… и он просто взялся за дело». Даже в 1929 году Эллингтон, по свидетельству Мерсера, сочинял очень мало. Он писал пьесы не потому, что ощущал в этом внутреннюю потребность, видел себя негритянским Джойсом, который на наковальне собственной души выковывает музыку своего народа. Он делал это потому, что мечтал об успехе своего оркестра.

Как и прежде, очень сложно установить, что именно писал Эллингтон и как это у него получалось. Он, безусловно, не являлся автором всех программ «Коттон-клаб» или хотя бы большей их части. Сначала песни сочинял Джим Макхью, а затем Гаролд Арлен, вошедшие впоследствии в число лучших песенников Америки. Ни тот ни другой не нуждались в советах Дюка. Более того, хотя Эллингтон и писал пьесы для танцовщиков и певцов (например, «Rockin' in Rhythm» — танцевальный номер), многие сцены имели собственное традиционное музыкальное оформление, которое старательно заучивалось музыкантами оркестра, нередко под руководством Дюка, исполнявшего на фортепиано партии других инструментов. Барни Бигард вспоминал: «В некоторых сценах использовалась своя музыка, но для многих писал Дюк».

Много ли сочинял Дюк в те годы, определить также трудно. Но какие-то пьесы он, безусловно, создал. Ансамбль регулярно

записывался, и большая часть этого материала подготавливалась специально для этих сеансов. Возникала потребность и в танцевальной музыке, и в музыке для радио, и в музыке для представлений в клубе. За помощь Джимми Макхью в создании аранжировок Дюк получал дополнительно пятьдесят долларов в неделю, хотя его участие сводилось, вполне возможно, к разучиванию партий с участниками ансамбля.

В течение всей жизни Эллингтон разрабатывал собственный метод — нет, не сочинения, а скорее создания композиций. Он начинал с того, что приносил в студию или в репетиционный зал какие-то музыкальные идеи — обрывки мелодий, гармонических сочетаний, последовательности аккордов, часто предназначавшиеся им для определенных инструменталистов. Дюк немедленно усаживался за фортепиано и набрасывал небольшой отрывок — четыре, восемь или шестнадцать тактов. Ансамбль проигрывал его. Дюк повторял все сначала. Затем снова играл ансамбль. И так до тех пор, пока все не выучивали этот фрагмент наизусть. Годы спустя пианист Джимми Джонс вспоминал: «То, что он делает, похоже на цепную реакцию. Один раздел, другой, еще один, а между ними он сейчас же вставляет связующие звенья. Но самое невероятное в Дюке то, что он очень быстро придумывает и одним духом создает мелодии». По ходу дела музыканты вносили свои предложения. «Вступал любой участник, — рассказывает Кути, — и помогал писать песни и почти все, что Дюк тогда делал».

В процессе работы над пьесой исполнители различных секций часто сами подбирали аккомпанемент, обычно на основе аккордов, которые предлагал Дюк. Лоренсу Брауну, взятому в ансамбль несколько позже в качестве третьего тромбониста, пришлось самостоятельно осваивать партию третьего тромбона в каждой вещи. «Я должен был сам создавать свои партии… Ты просто брался за дело вместе со всеми, и когда чувствовал, что чего-то не хватает, — это значило, что очередь за тобой». То же самое предстояло осуществлять и Бену Уэбстеру, поступившему в оркестр десятью годами позже.

На последнем этапе подготовки секции репетировали каждая по отдельности, чтобы отшлифовать фразировку. Джимми Гамилтон, также присоединившийся к коллективу значительно позже, рассказывал: «Он просто играл какие-то звуки, а мы соединяли их вместе». Разумеется, Эллингтон контролировал конечный результат. Он вносил изменения, которые считал необходимыми. Он мог поменять солиста или аккомпанемент, произвести перемещения внутри секций. Пьеса практически никогда не находила своего завершения, а претерпевала

изменения до тех пор, пока оставалась в репертуаре. И это не представляло особой сложности. Поскольку крайне немногое существовало в нотной записи, задача ограничивалась тем, чтобы сообщить исполнителям об изменениях. «Мы знали, что всегда можем записать пьесу, когда она уже доведена до совершенства всем ансамблем, — говорил Ирвинг Миллс. — Нужно было лишь сделать нотную запись с грампластинки и отпечатать».

Этот довольно беспорядочный метод не мог применяться при создании тщательно обдумываемых произведений, предполагавших разработку тем и вариаций, а также использование других приемов, обычных для сочинения музыки. Но он имел свои преимущества, позволяя делать аранжировки с учетом сильных сторон коллектива. Обычный композитор не смог бы успешно работать с таким ансамблем. Удача определялась не только знанием того, в каком диапазоне Трикки Сэм звучит лучше всего, но и предоставлением ему возможности вести свою партию так, как его устраивало. С другой стороны, Дюк не обладал достаточной подготовкой, чтобы сесть за инструмент и обдумать пьесу от начала до конца, хотя с возрастом это стало ему удаваться лучше. Избранный ими импровизационный метод был единственно годным, принимая во внимание выучку и темперамент исполнителей и самого бэнд-лидера. И, конечно, чем дольше Эллингтон работал по этому методу, тем лучше его товарищи ориентировались в ситуации, овладевая приемами в области разработки партий, а также в поиске побочных и ответных тем для мелодий, предлагаемых Дюком. К такому творческому процессу с непривычки приспособиться было непросто, и новичкам действительно приходилось тяжело.

Такой путь предполагал, кроме прочего, наличие во главе коллектива руководителя, обладающего вполне конкретными идеями и отдающего себе полный отчет в том, как именно должны звучать исполняемые произведения. Еще раз мы имеем возможность уяснить для себя, сколь важным фактором творчества Эллингтона являлся его характер. Если бы не склонность к контролю и тонкое умение руководить людьми, Дюк никогда не смог бы создавать музыку. Не обладай он убежденностью в собственном праве на выбор между тем или иным, а может быть, и чем-либо третьим, он сам не выдержал бы подобного стиля работы. Сомневающийся и колеблющийся композитор, пользуясь такой тактикой, не продвинулся бы ни на шаг. Но Дюк был наделен способностью целиком доверять собственному вкусу: если звучание ему нравилось, он использовал находку, если же нет — отвергал. Не многие из нас одарены подобной решительностью.

Нельзя не упомянуть и еще об одной особенности натуры Дюка — его стремлении к успеху, или, точнее, жажде всегда и во всех возбуждать восхищение. Художник, не озабоченный этим желанием или даже пренебрегающий им — а такие встречаются, — вряд ли станет автором произведений, способных нравиться людям. На этом этапе своей карьеры Эллингтон боролся за признание в сфере музыкального бизнеса, а не за достижение творческих целей — создание шедевров. И он воспользовался советом Ирвинга Миллса, которого можно было упрекнуть в чем угодно, только не в незнании общественного спроса. Дюк писал для тех, кто сидел за столиками в «Коттон-клаб» или слушал музыку по радио у себя дома.

Однако сочинение требуемой музыки гарантировало лишь половину успеха. И Ирвинг Миллс, обладая блестящим чутьем во всем, что касалось деловых отношений, приступил непосредственно к тому, чтобы обеспечить Дюку известность. Первым прорывом в этом плане стала организованная поклонником ансамбля Тедом Хьюсингом прямая общенациональная радиотрансляция из «Коттон-клаб». Дебют Эллингтона в клубе передавался местной станцией Даблъю-эйч-эн, той самой, что когда-то вела передачи с концертов «Вашингтонцев» в «Кентукки-клаб». К 1927 году произошло объединение радиостанций с целью наладить транслирование программ на всей территории страны (предтеча сегодняшних теле — и радиосети). Такие корпорации в 1927 году являлись новинкой, и Хьюсинг убедил одну из них, Си-би-эс, радиофицировать «Коттон-клаб». Трудно точно установить, в какое время и как часто ансамбль выходил в эфир. По меньшей мере два источника утверждают, что группа появлялась регулярно в пять или шесть часов вечера, другие уверяют, что слушали ее поздно ночью. Возможно, расписание время от времени менялось, но радиопередачи велись часто и были доступны на всей территории Америки. И Миллс, и Хьюсинг принимали участие в этих трансляциях. К ним, видимо, тогда же присоединился и Норман Броукеншир, принявший эстафету Хьюсинга и также ставший знаменитым радиоведущим.

Выступления по радио послужили важнейшим фактором упрочения репутации ансамбля. В те годы «Коттон-клаб» сделался самым известным ночным клубом в стране, и это привлекло к программам огромное количество слушателей. Что могло быть заманчивее для жителей городка Мойн, чем настроиться на волну «Коттон-клаб», где знаменитости шоу-бизнеса, политики и именитые журналисты сидели за одним столом с крупными гангстерами и убийцами? Чтобы извлечь выгоду из этого

интереса, Миллс со временем выпустил пластинку под названием «Ночь в „Коттон-клаб“», которая в действительности была записана в помещении студии.

Поначалу музыкантам, быстро освоившимся в новой обстановке, все доставляло удовольствие. «Сперва я чувствовал себя совершенно счастливым, — рассказывал Дюк. — Кругом было множество красивых женщин, шампанского, приятных людей и денег». Ансамбль ежедневно участвовал в двух шоу — в 11.30 и в 2.30, — а между ними аккомпанировал танцам или же просто создавал музыкальный фон для застольных бесед. Номера программы объявлял конферансье, так что Эллингтону приходилось лишь дирижировать оркестром. И это его вполне устраивало. В те годы он боялся микрофона, и потребовалось время, прежде чем он освоился и приобрел свободную манеру общения с залом, которая также способствовала росту его популярности. Постоянными посетителями клуба были известные журналисты, такие, как Уолтер Уинчелл и Луис Собол. Сюда заглядывал мэр города Джимми Уокер. Бикс Бейдербек и другие музыканты из оркестра Уайтмена являлись навеселе и рассаживались за столиками, а в конце вечера Дюк играл в карты с Биг Френчи Деманжем и кем-нибудь еще. Так выглядел пик уолл-стритовского бума, зенит века джаза. Для тех, кто очутился в гуще событий, наступила золотая пора, когда казалось, что деньгам нет конца и праздник будет вечным.

Ансамбль набирал силу. «Сначала мы выступали в смокингах, — вспоминает Барни Бигард, — но позже, когда образовали специальный фонд, купили и другие костюмы. Фонд составляли чаевые, а кроме них, штрафы в один доллар, которые платили все ребята за каждые пятнадцать минут опоздания на репетицию или сбор ансамбля».

К 1929 году, когда стаж выступлений в «Коттон-клаб» перевалил за год и коллектив успел приобрести широкую известность, Миллс взялся за поиск новых площадок. Весной он договорился об участии в шоу Винсента Юманса «Хорс Шуз» (впоследствии на Бродвее оно шло под названием «Грейт Дэй»). Представление, которое ставил сам Юманс, создавалось по образцу спектакля «Шоу Боут», имевшего незадолго до этого колоссальный успех у критики и зрителей. Действие шоу Юманса разворачивалось на речном судне, его героями выступали игроки в азартные игры и бесправные негры, и постановщику потребовался негритянский оркестр. Однако с контрактом возникли какие-то сложности, а возможно, Миллс просто почуял что-то неладное, так как ходили слухи, что с шоу не все в порядке, и Эллингтон от работы отказался. Ее получили Флетчер

Хендерсон и Луи Армстронг, и их согласие едва не стоило Хендерсону оркестра: белый дирижер начал одного за другим увольнять музыкантов-негров и заменять их белыми, до тех пор пока оркестр целиком не стал белым.

Миллс, однако, не оставил идею об участии в шоу, так как, помимо всего прочего, это послужило бы великолепной рекламой. Случилось так, что как раз в это время Флоренц Зигфелд приступил к постановке нового мюзикла Гершвина «Шоу Гёрл», куда должны были войти такие произведения, как «Лайза» и «Американец в Париже». В качестве музыкального директора Зигфелд, как обычно, пригласил Уилла Водери, который, несомненно, и порекомендовал постановщику ансамбль Эллингтона. Музыканты оказались перед необходимостью прочесть партитуру. Тогда-то впервые и появился в коллективе Хуан Тизол. Это шоу было далеко не лучшим среди работ Гершвина, и в конце концов Юманс для оживления ввел в него несколько собственных мелодий. Однако, несмотря на недостатки, представление продержалось все лето и шло даже осенью.

Затем в марте 1930 года ансамбль заключил контракт с Морисом Шевалье, популярным исполнителем французских баллад, который годом раньше с успехом выступал в Нью-Йорке. Брукс Аткинсон, в будущем ведущий театральный критик страны, писал: «Прежде чем Морис Шевалье появляется во втором отделении программы, Дюк Эллингтон, джинн шума, и его цветной оркестр из „Коттон-клаб“ целый час потчуют публику невообразимым грохотом, который устраивают с помощью сложных приспособлений». Но какова бы ни была оценка Аткинсона, ансамбль пользовался успехом.

В шоу Шевалье Эллингтону приходилось самому объявлять номера, что приводило его в полную растерянность. Он вспоминал: «Я совершенно не представлял себе, как вести программу, и одна мысль об этом пугала меня до полусмерти. Вот мы на сцене, я открываю рот и не издаю ни звука». Эллингтон всегда старался выглядеть на публике спокойным и уверенным в себе, целиком владеющим ситуацией, но в действительности даже в зрелом возрасте интервью на радио и телевидении смущали его. Элен Данс, хорошо знавшая Эллингтона, особенно в конце 30-х — начале 40-х годов, когда она занималась выпуском его грамзаписей, свидетельствует, что в ту пору ему не всегда хватало самообладания, чтобы держаться с должным достоинством и невозмутимостью. Она рассказывает, как однажды Дюк вышел на сцену, начал расхваливать певицу, которую собирался представить, и забыл ее имя. Подсказал Сонни

Грир. Джуанита Миддлтон, двоюродная сестра Эллингтона, вспоминала, как после выступления в чрезвычайно ответственном шоу Эдварда Р. Мерроу Дюк признавался, что очень нервничал, и добавлял, что, выходя на сцену, он всегда испытывает беспокойство. О том же говорили Эдмунд Андерсон и Барри Уланов.

Эллингтон, однако, отдавал себе отчет в том, что, не освоившись с ролью ведущего, он не сможет двигаться вперед по избранному пути, и постепенно он развил свойственную ему в дальнейшем несколько ироничную манеру, выделявшую его среди остальных артистов. «Со временем он приобрел большую уверенность», — считал Эдмунд Андерсон.

Радио служило могучим средством завоевания популярности, но еще большие возможности сулил кинематограф. С изобретением звукового кино, совпавшим по времени с приходом Дюка в «Коттон-клаб», кинорежиссеры бросились на поиски подходящего материала. Вполне естественно, что они не упустили из виду музыку и стали включать в фильмы эпизоды с участием оркестров и даже посвящать музыкантам целые фильмы. Миллс очень быстро открыл перед Дюком новое поприще. Первым опытом стал короткометражный девятнадцатиминутный фильм Дадли Мерфи «Фантазия в черном и коричневом», выпущенный им примерно в одно время с другой короткометражкой, где главную роль исполняла Бесси Смит. Оба фильма снимались в Нью-Йорке по весьма примитивным сценариям, рассчитанным лишь на демонстрацию музыки. В первом рассказывалось о танцовщице (в ее роли выступила Фредди Вашингтон), которая, несмотря на больное сердце, все же продолжает танцевать. Она погибает и перед смертью просит сыграть мелодию, давшую название фильму. Артур Уэтсол исполнял, используя сурдину, партию трубы, когда-то увековеченную Баббером Майли.

В 1930 году вышел еще один фильм. На сей раз художественный, с участием Эймоса и Энди, двух белых актеров, снявшихся в ролях негров. Эта пара имела огромный успех на радио. Ансамбль Эллингтона целиком обеспечил музыкальное сопровождение, но в кадре появился лишь однажды с пьесой «Three Little Words» и номером Дюка «Old Man Blues». По мнению Дэвида Чертока, знатока джаза в кинематографе, фильм «Шах, еще раз шах» — «едва ли не худшее из всего возможного». Помимо прочих несуразностей, светлокожие Тизол и Бигард были сильно загримированы, чтобы оркестр не выглядел интегрированным. Но Черток тем не менее признавал: «Не вызывает сомнений тот факт, что кино во многом способствовало

созданию общенациональной известности [Дюка]».

И наконец, последнее. К началу работы в «Коттон-клаб» Эллингтон успел привлечь к себе внимание газет и журналов. Первой ласточкой стал обширный материал, опубликованный в газете «Нью-Йорк трибюн» в августе 1927 года, еще до того, как оркестр впервые вышел на новую сцену. Статья безмерно расхваливала ансамбль и отзывалась о «Голливуд Инн» как о «самом модном и блестящем ночном клубе» Нью-Йорка — заявление, которое даже самым ярым поклонникам заведения казалось преувеличением. К 1927 году упоминания об оркестре мелькали и в профессиональных изданиях — «Вэрайети», «Биллборд», «Нью-Йорк клиппер» и «Оркестра уорлд». Последнее еще в 1926 году отмечало, что ансамбль обеспечивает «Кентукки-клаб» «первоклассными мелодиями и ритмами».

Наиболее серьезную оценку творчество коллектива получало в ежемесячнике «Фонограф мансли ревью», начавшем выходить с 1926 года и закончившем свое существование в первые годы депрессии. Это было первое и некоторое время единственное периодическое издание в Америке, посвященное вопросам звукозаписи и предназначенное для широкой публики. Несмотря на небольшой тираж — пятнадцать тысяч в лучшие годы, он, не имея конкуренции, пользовался значительным влиянием. Газета располагала весьма скромным штатом, и большую часть работы по рецензированию — а иногда и выпуск номера от начала до конца — брал на себя энергичный молодой человек по имени Роберт Доналдсон Даррелл. Он закончил Новоанглийскую консерваторию и стал впоследствии одним из лучших музыкальных критиков, пишущих о классической музыке. Сотрудников газеты Даррелл называл «чокнутой братией фанатиков». Его, пожалуй, можно считать первым джазовым критиком. Хотя, разумеется, Даррелл был не первым, кто отнесся к этой музыке с должным вниманием. Американцы начали серьезно писать о джазе десятью годами ранее, практически с момента его выхода за пределы Нового Орлеана. К тому же поначалу познания Даррелла в этой сфере не отличались обширностью. Но он первым начал регулярно давать критические обзоры джаза, демонстрируя проникновение в суть явления и глубину понимания. Долгое время Даррелл блуждал в темноте. Он открывал прибывавшие в редакцию коробки с пластинками и проигрывал их, не имея особого представления об исполнителях. Но удивительно: многие из его суждений и по сей день сохраняют актуальность.

Даррелл интересовался главным образом классической музыкой, но для отражения полноты картины музыкальной жизни

обратился к популярным жанрам и однажды был потрясен, услышав запись ансамбля, называвшегося «Вашингтонцы», о котором он не имел ни малейшего понятия. Исполнялась печальная мелодия со странными, причудливыми эффектами — «Black and Tan Fantasy». Критик писал, что из всех танцевальных пластинок месяца именно эта заслуживает «первого приза», и продолжал: «"Вашингтонцам" удается сочетать звучность и чистоту исполнения с необычными инструментальными эффектами. Эта пластинка выделяется среди множества подобных удивительным чувством меры, поскольку „фокусы“, при всей их оригинальности и необычности, отмечены истинной музыкальностью и даже артистизмом. Это нужно слушать! А фрагмент из „Траурного марша“ Шопена в самом конце достоин особого упоминания. Это гениально».

Любопытно, что еще месяцем раньше Даррелл в своем обзоре назвал «настоящим победителем» пластинку «East St. Louis Toodle-Oo», но не соотнес эти работы друг с другом.

На этот раз Даррелл не поленился связаться с фирмой звукозаписи и выяснить, кто такие «Вашингтонцы», а затем, в последующих номерах, уделял им особое внимание. Четыре стороны, записанные фирмой «Вокейлион», и среди них новая версия «East St. Louis Toodle-Oo», преподносились им как «две из числа лучших джазовых пластинок, когда-либо выходивших в свет». В январе 1928 года Даррелл писал: «Новое исполнение „Black and Tan Fantasy“ Дюком Эллингтоном превосходит даже потрясающую запись этой замечательной пьесы, выпущенную фирмой „Брансвик“», и затем отмечал: «Существует мало работ, подобных этой по оригинальности и выразительности». Далее следовало: «"Jubilee Stomp" имеет захватывающее начало и продолжение, не обманывающее ожиданий». «Washington Wooble» и «Harlem River Quiver» обладают «той полнозвучностью и полифонической самобытностью, которые сделали Эллингтона самой значительной, если и не самой известной фигурой хот-джаза»; «завораживающее начало в „Doin' the Frog“ — не редкость в аранжировках Эллингтона, где первые несколько тактов зачастую не уступают в выразительности нескольким законченным пьесам других, менее вдохновенных музыкантов». Даррелл не уставал восхищаться Эллингтоном на протяжении всего периода его работы в «Коттон-клаб». Восторг критика достиг кульминации в 1932 году, вылившись в большую статью о Дюке в журнале «Диск» — американском издании, вопреки иностранному написанию названия. Материал был озаглавлен «Черная красота» и представлял собой серьезный и вдумчивый анализ творчества Эллингтона — первый опыт такого рода,

опубликованный в печати. Здесь также впервые Эллингтон уподоблялся Дебюсси и Делиусу, тогда как обычно с ними сравнивали английского композитора Константа Ламберта. Даррелл намеревался написать книгу об Эллингтоне, в которой предполагал осветить его биографию и проанализировать творчество. Он отослал Дюку экземпляр своей статьи и взял у него интервью, когда тот в очередной раз приехал на гастроли в Новую Англию. (Газета «Фонограф мансли ревью» выходила в Бостоне.)

К сожалению, Эллингтон, по своей всегдашней привычке, уклонялся от ответов, что не могло понравиться Дарреллу, по мнению которого «все это никуда не годилось».

«Он был очень недоверчив. Насколько я помню, я посылал ему экземпляр или по крайней мере машинописную копию своей статьи. Но тогда он еще не был так словоохотлив, как впоследствии. А может, он просто хитрил со мной… Я чувствовал себя совершенно обескураженным. Я ничего не смог выяснить… Я пытался узнать, что он думает, какая музыка оказала на него влияние. Я был уверен, что он слышал Равеля, Делиуса и т. п.».

Подозреваю, что Эллингтон просто-напросто растерялся от вопросов Даррелла. Он не обладал достаточными познаниями, чтобы ответить на них. Да и Равеля он вряд ли когда-либо слышал, а кто такой Делиус, скорее всего просто не знал. В итоге книга так и не была написана, и это, разумеется, колоссальная потеря для истории джаза. Но обзоры Даррелла и статья в «Диске» не прошли бесследно. В Англии музыканты танцевальных оркестров, издатели газеты «Мелоди мейкер», появившейся незадолго до «Фонограф мансли ревью», и некоторые критики, в том числе Ламберт, прилагали массу усилий, дабы получить информацию о новой хот-музыке. Все они читали обзоры Даррелла. Познакомились они и со статьей из «Диска», которая была перепечатана в Лондоне. Забавно, что редактор попросил разрешения о внесении незначительных изменений в текст материала, так как «некоторые слова» могли оказаться непонятными английским читателям. Восхищение Даррелла возбудило интерес к оркестру Эллингтона. Со временем английские джазовые критики станут претендовать на самостоятельное открытие Эллингтона, и именно их одобрение, а не похвалы Даррелла убедят Дюка, что он не просто бэнд-лидер, а настоящий композитор. Заслуги Даррелла будут оценены позже, со второго захода, но они несомненны.

Когда Дюк появился в «Коттон-клаб» в декабре 1927 года, нью-йоркские прожигатели жизни и истинные любители танцевальной музыки знали его как одного из негритянских бэнд-

лидеров. Широкой публике его имя было едва знакомо, а то и вовсе неизвестно. К моменту окончания работы в клубе в начале 1931 года Эллингтон пользовался уже значительной популярностью, будучи руководителем одного из лучших американских танцевальных оркестров и к тому же, по мнению интеллектуалов, серьезным и интересным композитором. В 1932 году опрос, проведенный негритянской газетой «Питтсбург курьер», показал, что Дюк наконец опередил Флетчера Хендерсона, а его коллектив занял первое место среди негритянских оркестров. Слава его была такова, что, когда президент Герберт Гувер пригласил в Белый дом представителей негритянской интеллектуальной элиты, Дюк оказался в их числе. В 1932 году композитор Перси Грейнджер, родившийся в Австралии и живущий в США, организовал Эллингтону выступление в концертном зале «Коламбиа», а также получил для него приглашение прочесть курс лекций по музыке в Нью-Йоркском университете. Такие возможности никогда не предоставлялись никому из джазовых музыкантов. В течение нескольких последующих лет статьи об Эллингтоне публиковались в наиболее престижных периодических изданиях Америки, таких, как «Тайм» и «Форчун». Уже в 30-е годы в нем видели нечто особенное. Его воспринимали не просто как еще одного бэнд-лидера, но как личность, таящую в себе некое значительное содержание.

Таким образом, за годы работы в «Коттон-клаб» карьера Эллингтона претерпела существенные изменения, так же, как и его личная жизнь. Как мы видели, одним из факторов, заставивших Дюка обратиться к музыке, стало его влечение к противоположному полу. Интимная жизнь Дюка достаточно детально освещена в книге Дона Джорджа, который впоследствии будет писать слова на музыку Эллингтона. Однако отделить здесь правду от вымысла очень непросто. Впрочем, скорее всего Дюк не всегда хранил верность Эдне. Он неизменно пользовался у женщин колоссальным успехом: красивый, высокий, элегантно одетый, щедрый, склонный к цветистым комплиментам и, наконец, знаменитый. Даже если бы сам он при этом не испытывал ничего, кроме равнодушия, ему так или иначе приходилось бы не однажды оказываться в затруднительном положении. Но он питал к женщинам острый интерес и к тому же порой бывал не особенно разборчив в своих привязанностях. Существуют свидетельства о его романах с подругами музыкантов из его же оркестра. Барни Бигард уверял: «Он мешал мне в личной жизни, я потребовал, чтобы он прекратил» — и пригрозил свести с ним счеты. Бигард также утверждал, что Хуан Тизол по

тем же причинам угрожал однажды расправиться с Эллингтоном. И наконец, достоверно известно о его связи с женой одного из тромбонистов.

Трудно сказать, насколько Эдна была в курсе этих дел. Не ведать абсолютно ни о чем она, разумеется, не могла. Но, возможно, и у нее имелись свои тайны. Бигард рассказывал, что она встречалась с человеком, который был «фигурой в музыкальном мире» и «настоящим джентльменом». «Это все, что я могу сообщить», — добавлял Бигард. Мы не знаем, кто кого обвинил и в чем, но между супругами случилась ссора, и Эдна полоснула Дюка по щеке то ли ножом, то ли бритвой. Шрам остался на всю жизнь, но Дюк, естественно, не желал распространяться на эту тему.

Так или иначе, к концу 20-х годов отношения между ними обострились. У Дюка был роман с «очень красивой и талантливой женщиной, актрисой», который сошел на нет, когда та поняла, что Дюк никогда не разведется с Эдной, чтобы жениться на ней. Известно также о богатой даме «из общества», чьи родственники смогли оборвать возникшую связь. И наконец, все знали о Милдред Диксон, маленькой изящной женщине с длинными черными волосами, которые она собирала в пучок. Милдред работала танцовщицей и дебютировала в «Коттон-клаб» со своим партнером Генри Уэссоном в один день с Эллингтоном. Милдред нравилась окружающим и умела ладить с людьми. Барни Бигард считал, что «Милдред — девочка с изюминкой». Фрэн Хантер рассказывала: «Она была прекрасный человек. Понимала и принимала его таким, какой он есть. И он ее по-настоящему любил». Во всяком случае, вероятно, в 1929 году Дюк расстался с Эдной. Он снял квартиру в Гарлеме, в престижном районе Шугар-Хилл, в доме № 381 по Эджком-авеню и переехал туда с Милдред Диксон. Они прожили как муж и жена около десяти лет, но Дюк так и не оформил этот брак.

С Эдной Дюк сохранил достаточно дружеские отношения. Бывшие супруги никогда не разводились официально, что в известной степени делалось вполне сознательно, поскольку давало Дюку возможность не жениться вторично. Дюк всю жизнь обеспечивал Эдну. По словам Рут, Эдна «являлась в дом и все, что она хотела, он выполнял». Сама Эдна признавалась, что очень ревновала Дюка к успеху у публики, особенно у женской ее половины. Но спустя годы в одном из интервью она говорила: «Я люблю Эллингтона и готова дать голову на отсечение, что и он не испытывает ко мне ненависти. Я не хотела развода, да и он тоже. Нас обоих устраивают наши отношения. Все эти годы он обеспечивает меня. Я была обижена, когда мы расстались, но

никогда не таила зла».

Затем, в 1930 году, когда ансамбль работал в шоу Гершвина «Шоу Гёрл», Дюк внес еще одно, весьма интересное изменение в свою личную жизнь. В течение некоторого времени Мерсер, Рут и другие члены семьи наведывались в Нью-Йорк повидать своего ныне прославленного родственника, выступления которого они слушали по радио у себя дома. Теперь же Дюк решил, что им следует оставить Вашингтон и переехать к нему. Далеко не каждый человек, занимающий подобное положение, пошел бы на такой шаг. Эллингтон был знаменит, зарабатывал большие деньги, имел для своих удовольствий практически неограниченное количество женщин и любил веселую жизнь. Стоило ли связывать себя по рукам и ногам, съезжаясь с матерью, ревнительницей викторианской морали, и маленькой сестрой, которую надлежало оберегать в жизни от всего того, что олицетворял собой «Коттон-клаб»?

И тем не менее именно так Дюк и поступил. Отец сначала сопротивлялся. «Я еще слишком молод, чтобы бросать работу», — говорил он. Ему едва исполнилось сорок девять лет. Что он станет делать? Зато Дейзи не колебалась ни минуты. Оставив мужа в Вашингтоне заканчивать дела, она взяла Рут и Мерсера и отправилась в Нью-Йорк, где Дюк устроил всех, включая Милдред, в четырехкомнатной квартире на Эджком-авеню.

Это был странный поступок. Эллингтон не имел теперь возможности приглашать к себе коллег по шоу-бизнесу, а Милдред оказалась в положении невестки в доме, где ей полагалось быть хозяйкой. Но так хотел Дюк, а он привык добиваться, чего хочет. Почему же он решился на это?

Во-первых, Дюк был именно тем, чем казался: преданным и послушным сыном. Он чувствовал себя защитником Рут, почитал отца, как и следовало сыну, и боготворил мать. Журналист, побывавший в их доме вскоре после вселения семейства, обратил внимание на «необыкновенную предупредительность, которую он выказывал своей матери, предваряя малейшие ее желания, вникая во все, что могло ее обрадовать», В свою очередь Дейзи одобряла все, что делал ее любимец. В ее глазах он всегда был прав. Будучи викторианкой настолько, чтобы, по словам Рут, не пользоваться даже противозачаточными средствами, она закрывала тем не менее глаза на то, что ее обожаемый сын водит компанию с гангстерами, сутенерами, проститутками и игроками и к тому же регулярно изменяет своей незаконной жене. Такую противоречивость характера можно объяснить, лишь поняв, что ее преданность сыну простиралась далеко за рамки обычной материнской заботы о своем ребенке. Все, что ни делал Дюк, она

считала безупречным, и отнюдь не в благодарность за его «необычайную предупредительность» к ней — меха, цветы, маленькие любезности. Нет, она испытывала подобные чувства к сыну еще в те годы, когда тот был ребенком. «Его отношения с матерью напоминали любовный роман, который длился всю жизнь», — вспоминает Фрэн Хантер.

Но и это еще не все. В характере Эллингтона соединялись две противоположные тенденции: стремление подчинять и повелевать, с одной стороны, и неизменная готовность защищать и опекать — с другой. Он распоряжался в своем оркестре, и его музыканты делали то, что он хотел. Но одновременно он был им безгранично предан. Джек Трэйси, в то время сотрудник журнала «Даун бит», однажды оказался свидетелем того, как кто-то из тромбонистов во время выступления ансамбля уснул на эстраде, оглушенный действием алкоголя или наркотиков. Когда журналист предположил, что такое поведение вредит репутации оркестра, Дюк пришел в ярость и рассказал целую историю о том, как во время войны, служа на Тихом океане, этот музыкант заразился малярией, и тут уж ничего не поделаешь. Эллингтон просто не выносил, когда критиковали «его» ребят.

Точно так же обстояло дело в семье. Проявляя бесконечную преданность и заботу, он в то же время хотел быть хозяином. Однажды к нему в гости в Нью-Йорк приехала тетка и попросила дать ей что-нибудь выпить. Дюк принес стакан молока и сказал: «Я не позволяю женщинам моей семьи пить». Он перевез родных в Нью-Йорк, потому что любил их и желал, чтобы они пользовались всем, что давало его новое положение. Но он собрал всех вместе еще и для того, чтобы иметь возможность контролировать их. Дюк стал фактически главой семьи. Он мог взять на себя эту ответственность, так как сам распоряжался деньгами. Он относился к Рут как к маленькой принцессе, баловал ее, но одновременно был строг. Рут рассказывала: «Я не могла пойти куда угодно и когда угодно. Он не разрешал». Дюк требовал, чтобы она возвращалась домой сразу после школы, и нанял автомобиль, который доставлял ее туда и обратно.

Воспитывая сына, Эллингтон проявлял еще большую суровость. Он смотрел на него как на возможного соперника. И некоторое время мальчику заплетали косички, чтобы отец был более терпим. После смерти Дюка Мерсер опубликовал книгу о своих взаимоотношениях с отцом, и отдельные ее страницы оставляют тяжелое впечатление. Мерсер писал: «Мой отец никогда бы не сделал мне ничего плохого или умышленно вредного, но, если бы я споткнулся, он не пришел бы на помощь». В другом месте Мерсер рассказывает: «В конечном счете я понял,

что он не хотел, чтобы я вообще что-либо делал. Я думаю, он считал, что до тех пор, пока я предан ему, другого ничего не нужно. Он был в состоянии обеспечить меня. Однажды он сказал: „Ты заводи детей. Я позабочусь о них“. Я разозлился, но в еще большей степени это заставило меня сделаться скрытным. Я стал читать книги по психологии, и моя осведомленность в этой области поставила меня в странное положение по отношению к Дюку. Я знал самые разные способы, дающие возможность пользоваться слабостями других людей. Но это только еще сильнее обострило ситуацию. Прежде он шел на маленькие хитрости, а я попадался, и все входило в норму. Но, встретив сопротивление, отец пришел в бешенство. Началась холодная война».

Мерсер, безусловно, преувеличивает стремление своего отца первенствовать во всем, но пристрастность сына объясняется тем, что большинство выпадов Эллингтона было направлено против него. Мне кажется, эти отношения соперничества нашли отражение в том, как Дюк изображает Мерсера в книге «Музыка — моя любовь». Описание отличается краткостью и отнюдь не свидетельствует об обычной гордости отца достижениями своего сына. Напротив, Мерсер удостаивается отцовской похвалы лишь за то, что он сделал для Дюка. Вот первое предложение: «Мой сын, Мерсер Эллингтон, посвятил себя утверждению славы своего отца». Дюк Эллингтон был сердечным человеком и к окружающим проявлял щедрость и преданность. Однако кому-то приходилось за это платить.

Глава 9

СТАНОВЛЕНИЕ СТИЛЯ ЭЛЛИНГТОНА

Грамзаписи, сделанные «Вашингтонцами» в первые годы существования коллектива, — «Animal Crackers» и «Choo Choo», а также другие — демонстрируют достаточно грубую работу с преобладанием граул-эффектов Майли и Чарли Ирвиса. Музыка ансамбля мало чем отличается от того, что играли многочисленные начинающие группы в Нью-Йорке, за исключением разве что некоторых особенностей, получивших впоследствии название «джунглевых эффектов». Эти эффекты производились секцией медных духовых инструментов.

Однако внезапно качество их музыки как таковой полностью переменилось, обнаружив то, что сегодня мы обозначаем словами «музыка Эллингтона». В июне 1926 года ансамбль выпустил две унылые пластинки: «Animal Crackers» и «Li'l Farina». В ноябре того же года — свои первые значительные работы: «East St. Louis Toodle-Oo» и «Birmingham Breakdown» — две пьесы из числа наиболее известных сочинений Эллингтона. И это не случайные успехи: в последующие четыре месяца коллектив сделает целую серию примечательных записей, завершившуюся в апреле 1927 года первым вариантом композиции «Black and Tan Fantasy». Возвращение к старому стало невозможно. Новый стиль властно заявил о себе.

Различие между старой и новой манерами очевидно. Во-первых, прежний реговый ритм сменяется настоящим джазовым свингом с неравномерно распределяющимися восьмыми длительностями и ритмическими сдвигами относительно основных метрических долей такта. Во-вторых, пьесы приобретают более импровизационный и в то же время более последовательный характер, так что в музыке как бы сочетаются экспромт и логика. И наконец, в-третьих, музыканты становятся опытнее и начинают играть лучше.

Что же произошло? Что вызвало столь разительные изменения в столь короткий срок? Если говорить лишь о переходе от рега к свингу, то его молодые исполнители совершали повсеместно. В частности, недолгое пребывание Армстронга в оркестре Флетчера Хендерсона (с осени 1924 до осени 1925 года) продемонстрировало нью-йоркским джазменам, что такое свинг. И Армстронг был не одинок. Новоорлеанский ритм проникал в

сознание музыкантов благодаря грамзаписям таких коллективов, как оркестр Оливера «New Orlean Rhythm King» и другие, а также гастролям по стране самих этих исполнителей или их подражателей. Свинг носился в воздухе. А для ансамбля Эллингтона, помимо прочего, не прошли даром и уроки Сиднея Беше.

Во многом изменения у «Вашингтонцев» были обусловлены союзом с Ирвингом Миллсом, обеспечившим Эллингтону действительное руководство ансамблем. Миллс, бесспорно, поощрял Дюка к созданию самобытного стиля, хотя последний и не нуждался в особых понуканиях, чтобы проводить в жизнь собственные музыкальные идеи, пусть даже и в очень завуалированной форме. Такова была его натура.

Некоторые из этих идей, по крайней мере в первое время, Эллингтон заимствовал у Хендерсона. Еще в начале 1925 года Дж. Джексон утверждал, что оркестр Хендерсона — «главная тема разговоров всех любителей танцев на Бродвее». Джексона, как негритянского журналиста, можно было бы заподозрить в пристрастности, но его мнение подтверждается оценкой, данной журналом «Оркестра уорлд»: «Нет ни одного оркестра, белого или негритянского, который стоял бы выше оркестра Хендерсона». Он восхищал музыкантов и танцующую публику независимо от расовой принадлежности, и потому неудивительно, что для Эллингтона этот коллектив стал образцом. Дюк никогда и не скрывал своих чувств. Спустя десятилетие он рассказывал: «Пример Флетчера воодушевлял меня. Именно его оркестр звучал так, как я хотел бы, чтобы звучал мой, настоящий биг-бэнд, который я когда-нибудь смогу возглавить. И именно этого мы постарались добиться, как только обзавелись нужным количеством исполнителей». Эллингтон не раз повторял, что Хендерсону он обязан очень многим.

Флетчер Хендерсон в юности отдал немало сил занятиям на фортепиано и получил известное представление о том, что такое композиция. Его музыкальным директором в годы, о которых идет речь, был Дон Редмен, имевший вполне приличную консерваторскую подготовку и владевший целым рядом инструментов. Совместно они создали свой музыкальный стиль, приняв за образец модель Грофе — Уайтмена, которая в свою очередь вобрала в себя некоторые достижения Арта Хикмена и строилась на сложном противопоставлении и взаимодействии солистов и инструментальных секций оркестра. К 1926 году Редмен все музыкальные паузы заполнял брейками, вопросно-ответными парами и короткими вставками. В основе большинства хендерсоновских аранжировок тех лет лежал принцип

непрестанного движения. Редмен мог позволить себе такие замысловатые пьесы, поскольку был искусным аранжировщиком, а музыканты его оркестра гордились способностью читать любую партитуру, даже если Редмен прибегал к необычным для танцевального репертуара тональностям, что случалось нередко.

В конце 1926 года, когда Эллингтон волею судьбы оказался во главе ансамбля, он, судя по всему, позаимствовал у Хендерсона именно принцип чередования вопросов и ответов, принцип «общения» музыкантов. Как мы еще убедимся, Дюк самостоятельно разработал богатейшую звуковую палитру и уникальную гармоническую систему, но структурный метод был подсказан ему тем, что делал всеми признанный оркестр Хендерсона и отчасти оркестр Уайтмена.

Вполне возможно, как он сам предполагал, что это в течение некоторого времени занимало его мысли, и теперь наконец он получил возможность осуществить задуманное на практике, поскольку вдвоем с Миллсом они довели количество музыкантов (во всяком случае, для участия в звукозаписи) до десяти. Это было всего лишь на одного человека меньше, чем у Хендерсона, так что и в секции медных духовых, и в секции язычковых Эллингтон располагал ныне тремя исполнителями. Почему состав был увеличен именно в это время, неизвестно. Возможно, просто в силу осознания того, что больший коллектив более конкурентоспособен.

Однако самым существенным представляется тот факт, что во второй половине 1926 года Эллингтон раз и навсегда взял на себя руководство ансамблем. Есть основания предполагать, что переворот произошел внезапно. Луис Меткаф вспоминает, что все пришли в недоумение, когда Дюк «ни с того ни с сего» начал делать аранжировки. Как и прежде, партнеры вносили свои предложения, а Дюк собирал мелодический материал, сочиненный ими. Но с этого момента последнее слово всегда оставалось за ним. Он решал, что войдет и что не войдет в композицию. В результате уже в конце 1926 года коллектив обрел индивидуальность и сохранял ее в течение десятилетий. Более того, ансамбль не копировал найденное Флетчером Хендерсоном. Музыка Эллингтона менее сложна и запутанна отчасти потому, что ни Дюк, ни его товарищи не обладали мастерством музыкантов Хендерсона. Но она кажется более искренней и волнующей; в ней меньше блеска, меньше парадности, но больше истинного чувства.

Обязанности Эллингтона как фактического музыкального директора группы поставили его перед необходимостью более детально заняться изучением техники композиции —

голосоведения, структурных схем, гармонических моделей, модуляции и т. п. В этот период он воспользовался уроками двух выдающихся негритянских музыкантов — Уилла Мариона Кука и Уилла Водери. И тот и другой имели за плечами прекрасное музыкальное образование. Водери, как мы знаем, являлся видной фигурой музыкального бизнеса Нью-Йорка, работал в течение нескольких десятилетий музыкальным директором у Флоренца Зигфелда. Занимая такую должность, он, естественно, держал под своим началом многих белых вокалистов и танцовщиков и, по-видимому, благодаря этому в меньшей степени испытывал на себе проявления сегрегации. По словам Эллингтона, Водери был близким другом великого негритянского комика Берта Уильямса:

«Их часто видели вместе во время работы у Зигфелда. Красивые, жизнерадостные, всегда одетые как джентльмены, они вызывали всеобщее почтение, когда прогуливались по улицам Даун-тауна. Своим присутствием они делали честь любому из заведений района Сверкающего Пояса и иногда появлялись там в компании роскошных красавиц Зигфелда — в этом не чувствовалось никакого напряжения, никакого расового компромисса».

Уилл Марион Кук, выпускник Оберлинской консерватории, сломал, как рассказывают, свою скрипку, когда понял, что ему никогда не удастся поступить в белый симфонический оркестр (история эта имеет хождение, правда, в нескольких вариантах). Затем он целиком отдался сочинению того, что считал музыкой своего народа. По большей части это «синкопированные песни», популярные в Америке на рубеже XIX— XX веков. Кук стал автором первого значительного негритянского мюзикла «Клоринди, или Происхождение кекуока» и многих хитов. Как и Уилл Водери, он был заметной фигурой на нью-йоркской музыкальной сцене.

Невозможно установить, когда Эллингтон начал использовать этих музыкантов для пополнения собственных знаний, но я полагаю, что к описываемому моменту он успел познакомиться по крайней мере с одним из них. Дюк рассказывал:

«Уилл [Кук] никогда не носил шляпу и, если его спрашивали почему, отвечал, что на шляпу у него нет денег. Ему ссужали пять долларов, мы садились в такси, колесили по Центральному парку, и он читал мне лекции по музыке. Я пел мелодию в простейшей форме, он прерывал меня и предлагал: „А теперь в обратную сторону“. Его влияние было недолгим, но сильным. Ему приходилось пользоваться очень простым языком, чтобы я мог понять, о чем он говорит. Кое-что из того, чему он меня учил, я применил лишь спустя много лет, сочиняя свою сюиту „Black,

Brown, and Beige“».

Кук знакомил Эллингтона с некоторыми стандартными приемами композиции, которым обучают в консерваториях: исполнению мелодии в обратном направлении, выворачиванию ее наизнанку. Как мы убедимся, эти уроки не пропали даром. Кук также говорил: «Знаешь, тебе следовало бы поступить в консерваторию, но, так как ты этого не сделаешь, я буду учить тебя. Сначала обдумай логику изложения, но, когда найдешь ее, не связывай себя, а прислушайся к своему внутреннему голосу и следуй ему. Не подражай никому. Оставайся всегда самим собой».

В подобных наставлениях Дюк вряд ли нуждался, поскольку его натура не выносила никаких правил. В известной сказке «Алиса в Зазеркалье» девочка вступает в спор с огромным яйцом по имени Шалтай-Болтай. Так вот Шалтай-Болтай похваляется, будто в его власти заставить слово обозначать то, что он пожелает. «Вопрос в том, — довольно презрительно замечает Шалтай-Болтай, — кто из нас здесь хозяин. Вот в чем вопрос».

Дюк Эллингтон, на мой взгляд, разделял точку зрения Шалтая-Болтая, когда речь заходила о канонах музыкальной теории. Вопрос заключался в том, кто хозяин: он или правила. Стэнли Данс вспоминал: «Он любил доказывать, что необычное будет звучать хорошо. И знаете, так оно и получалось. Он всегда любил делать что-то такое, что считалось неправильным». Музыкантов зачастую шокировало то, что они обнаруживали в нотных строчках. Том Уэйли, один из переписчиков нот у Дюка, рассказывал: «Первый раз, когда я переписывал его вещи, я сказал: „Дюк, у тебя ми-бекар вместе с ми-бемолем“. Он ответил: „Так и надо. Пиши“. И когда я услышал, как это звучит, я понял, что это великолепно». Мерсер говорил: «Он не любил правил ни в чем. Возможность опровергнуть правило служила для него источником вдохновения, ведь он моментально находил способ вывернуть любое правило наизнанку».

Итак, при выработке собственной музыкальной системы Дюк следовал единственному правилу — не признавать никаких правил. Такой подход не являлся итогом сознательных размышлений. Его требовала сама природа художника. И вновь мы обнаруживаем, сколь важным фактором творчества Эллингтона был его характер, ведь именно презрение к правилам направляло его эксперимент — поиск форм, иных, нежели восьми — и шестнадцатитактовые структуры, лежавшие в основе практически всех популярных мелодий, использование диссонанса в масштабе значительно большем, чем это принято было в танцевальной музыке того времени, составление необычных комбинаций инструментов. По сути дела, Эллингтон

умышленно ломал стереотипы, видя в этом основу творчества: если ему говорили, что не следует применять параллельные квинты, он сейчас же брал их на вооружение. Если ему объясняли, что большая септима должна всегда разрешаться в восходящем движении, он сочинял мелодию, разрешая большую септиму вниз. Анализируя музыку Эллингтона, мы вновь и вновь убеждаемся, что многие из его удачнейших находок есть не что иное, как преодоление музыкальных канонов.

Однако, по правде говоря, в большинстве случаев ломка стереотипов объяснялась лишь неосведомленностью Эллингтона. Даже приступив к созданию крупных и сложных произведений, он так и не освоил музыкальной теории. Он до всего доходил своим умом, действуя на слух. Его метод состоял в следующем: Дюк брал за основу одну из десятка общеизвестных аккордовых последовательностей, которые повсеместно использовались в популярной музыке того времени, и одну из простейших моделей, например блюз или же стандартную шестнадцати— или тридцатидвухтактовую популярную форму AABA. Затем начиналась разработка этого материала путем прибавления или сокращения числа тактов, а главное — путем введения диссонирующих звуков в аккорды для достижения вполне определенного искомого эффекта. Решения об изменениях, о том, что именно следует добавить, базировались не на теории, а достигались методом проб и ошибок, причем эксперимент длился до тех пор, пока не отыскивалось что-либо подходящее. Я убежден, что сам Дюк во многих случаях не смог бы проанализировать свои собственные партитуры по примеру более теоретически грамотного аранжировщика, способного опознать один аккорд как E#, а другой — как B. Именно поэтому многие из произведений Эллингтона почти не поддаются анализу. Видоизменяя базисную аккордовую последовательность, он мог прийти к чему-то совершенно непредсказуемому. В работах Дюка всегда присутствует нечто неуловимое. Этому отчасти способствует его привычка располагать септимы в нижнем голосе, отдавая их баритону Гарри Карни. Анализ творчества Эллингтона, особенно его гармонической стороны, свидетельствует о том, что он идет по пути изменения простого исходного материала, а не соединяет друг с другом заранее сконструированные блоки. (Данная точка зрения в большей степени, на мой взгляд, соответствует восприятию самого Дюка.)

В течение нескольких лет после сеанса в ноябре 1926 года ансамбль работал с семью фирмами звукозаписи, выступая под самыми различными названиями, которых наберется не менее дюжины. С 1929 по 1931 год исключительным правом на выпуск

пластинок под маркой «Дюк Эллингтон» обладала, по-видимому, компания «Виктор», но Миллс по своему усмотрению сотрудничал и с другими фирмами, главным образом для того, чтобы размножить как можно больше собственных произведений. При этом ансамбль именовался в полном соответствии со вкусом американцев, захваченных увлечением забавными и смешными чернокожими. Таковы названия «Harlem Footwarmers», «Ten Blackberries», «Jungle Band», «Harlem Hot Chocolates» «*«Гарлемские грелки для ног», «Десять ягод черной смородины», «Оркестр джунглей», «Гарлемский горячий шоколад» (англ.)»* и др. Иногда для участия в сеансе приглашались музыканты со стороны, особенно в 1926 и 1927 годах, — с тем чтобы увеличить секцию саксофонов.

Мелодии, созданные Дюком после 1926 года, относятся к разным жанрам. Многие формы были, по-видимому, подсказаны Миллсом, который обладал способностью мгновенно разобраться в нюансах общественного вкуса. Здесь имелись и медленные «джунглевые» пьесы, обычно в минорных тональностях, вызывающие в воображении представления о таинствах, творящихся в шаманской хижине, и «горячие», стремительные мелодии, предназначенные специально для танцев или же для демонстрации мастерства инструменталистов, исполняющих зажигательные соло в быстром темпе, и, разумеется, многочисленные блюзы, бывшие тогда в моде. Не следует забывать, что музыка Эллингтона в то время носила функциональный характер — развлекать, служить поставленным целям, возбуждать в слушателях определенный эмоциональный отклик. Все это не имело никакого отношения к отвлеченным правилам и теориям. Главная задача сводилась к удовлетворению запросов публики, а большего и не требовалось. Что касается Миллса, Гарри Блока или студий звукозаписи, то их нимало не заботило, как Дюк создает свои пьесы. Вся соль была в том, чтобы музыка «работала».

«East St. Louis Toodle-Oo», первое значительное произведение в эллингтоновском духе, представляло собой один из номеров в «стиле джунглей». Дюк будет исполнять эту композицию в продолжение пятидесяти лет, и на какое-то время она станет даже его маркой. Название, вопреки написанию, произносится как «тоу-дал-оу». Первая тема, очень простая «синусоидальная» мелодическая линия в до миноре, обычно приписывается Бабберу Майли. Баббер имел привычку распевать надписи на вывесках, что будило его музыкальную фантазию. На этот раз счастливой находкой стала вывеска чистки одежды «Ливэндо», которую музыканты увидели из окна поезда, следующего из Нью-Йорка в

Бостон, когда они отправлялись на летние гастроли в «Салем Уиллоуз». Баббер тут же запел: «Оу, ли-вэн-до, оу, ли-вэн-до». Так и родилась тема.

Пьеса состоит из трех тем: в си-бемоль миноре, ля-бемоль мажоре и ми-бемоль мажоре. Однако вторая тема возникает лишь однажды и служит бриджем между частями первой темы, образуя стандартную тридцатидвухтактовую структуру AABA. Композиция складывается, по существу, из чередований си-бемоль-минорной и ми-бемоль-мажорной тем. Причем си-бемоль-минорная тема есть не что иное, как переработка мелодии «I Wish I Could Shimmy Like My Sister Kate», которую, по настоятельным уверениям Армстронга, у него украл Арманд Дж. Пайрон, нажив на этом большие деньги. Так или иначе, это банальная тема, имеющая к тому же солидный возраст.

Пьеса начинается восьмитактовой интродукцией на тему «ливэндо», затем вступает Баббер Майли, демонстрируя шаут— и граул-эффекты максимальной импульсивности и напряженности. Трикки Сэм солирует во второй теме, кларнет играет шестнадцать тактов минорной темы, далее следует трио медных духовых, дуэт кларнета и сопранового саксофона и, наконец, половинный хорус в исполнении всего состава. Пьеса завершается восьмитактовой кодой Майли на минорную тему. Все это выглядит более чем прямолинейно, и, хотя в дуэте язычковых можно выделить некоторые мелодические удачи, принадлежащие, возможно, Тоби Хардвику, все в целом держится на Майли, который, используя сурдину, разрабатывает минорную тему.

В композиции также представлена замечательная новинка, предвосхитившая то, что появится в недалеком будущем: тема «ливэндо» поручена саксофонам и тубе — той самой новой и необычной комбинации инструментов, к которой Эллингтон будет вновь и вновь возвращаться. Здесь также выявляется кредо Дюка, состоящее в том, что «ставить надо на сильную карту». И этого принципа он будет придерживаться все тверже по мере роста его авторитета в вопросах, касающихся музыки, исполняемой коллективом. Блестяще владея игрой на тубе, Бейс Эдвардс был одним из лучших джазовых музыкантов своего времени. (Недавно я познакомил студентов, занимающихся музыкой, с композицией «Immigration Blues», где Эдвардсу принадлежит стандартная ритмическая линия; все они без колебаний заявили, что звучал смычковый контрабас.) Эдвардс играл у Эллингтона, и последний нашел ему великолепное применение. Мысль объединить тубу с саксофонами могла прийти в голову далеко не каждому, и именно поэтому она осенила Дюка.

Второй вариант той же пьесы, сделанный для фирмы «Коламбиа» спустя месяц, несколько отличается от прежнего: вместо дуэта язычковых звучит трио, а исполнение Майли носит еще более неистовый характер (если такое вообще возможно). Последующие, значительно измененные версии — одна из них под названием «Harlem Twist» — появились несколько позже. К моменту последней записи Бейс Эдвардс оставил ансамбль. Тема исполняется контрабасом и баритоновым саксофоном, но ей недостает сдержанности и внутренней энергии первого варианта.

Помимо экспансивной игры Майли, в пьесе «East St. Louis Toodle-Oo» обращает на себя внимание чередование минорной и мажорной тем. Первая из них бурная, горячая, сумрачная, вторая — светлая и немного поверхностная. Здесь нет логического развития, все сводится к простому чередованию. Структура недостаточно продуманна и даже несколько хаотична. Темы сменяют одна другую без всякой видимой цели. Но вот что бросается в глаза: не только сами темы контрастны по характеру и степени выразительности, контрастно также звучание различных секций ансамбля. Сначала это Майли с сурдинными и граул-эффектами на фоне низких аккордов тубы. Затем жизнерадостная вторая тема в исполнении Нэнтона, играющего с открытым раструбом. Далее минорная тема на кларнете, трио медных духовых с остроконечными сурдинами, дуэт кларнета и сопранового саксофона и, наконец, снова Майли, завершающий круг граул-эффектами на фоне минорной темы. Тематическая организация пьесы не блещет изобретательностью, чего нельзя сказать об использовании звуковой палитры. Уже здесь Эллингтон избирает тот композиционный принцип, который станет определяющим в его творчестве. Это контраст. Все его сочинения исполнены движения, дышат разнообразием. В них нет ничего статичного. Каждый следующий шаг — шаг навстречу новому. Варьирование — и прежде всего в области звучания — являлось тем характерным признаком, который отличал работу Эллингтона от создаваемого другими биг-бэндами, такими, как оркестры Грофе, Уайтмена, Хендерсона, Редмена и другие, где язычковые и медные духовые вели свой нескончаемый разговор. Уже в 1926 году Дюк вышел за рамки того, что делали остальные. Пьеса «East St. Louis Toodle-Oo» свидетельствовала, что Эллингтон теперь не просто сочинитель песен. Он становился композитором.

Во время того же сеанса родилась и еще одна мелодия, также не лишенная элемента новизны. «Birmingham Breakdown» — это свинг в быстром темпе, построенный на контрасте тем в до миноре и ля-бемоль мажоре. Пьеса по преимуществу представляет собой их чередование. Она включает сольные

эпизоды и финал, исполняемый всем составом. Вторая тема — двадцатитактовое построение, что необычно для популярной музыки того времени, когда в основе почти всех композиций, за исключением блюза, лежали восьмитактовые сегменты. Однако не стоит излишне обольщаться этой новинкой. Ведь здесь нет, скажем, деления на два десятитактовых раздела, или на четыре пятитактовых, или какой-либо еще неожиданной комбинации. Перед нами, по сути дела, два стандартных восьмитактовых сегмента, но только, вместо того чтобы завершить шестнадцатитактовую структуру обычной каденцией, Эллингтон оставляет ее открытой, а четыре последних такта, в сущности, просто повторяются. Это дополнение не более чем рефрен — изобретение, которое вряд ли может считаться находкой Эллингтона. Знаменательно, что Тоби Хардвик, играя свое соло, ограничивается шестнадцатью тактами, утверждая таким образом, что основа мелодии — шестнадцатитактовая. И тем не менее представляется совершенно очевидным, что Дюк находится в постоянном поиске нового, некой отправной точки, иных, свежих подходов.

За зиму и весну 1926-1927 годов ансамбль записал общим счетом двенадцать композиций. Не все они дотягивают до уровня «East St. Louis Toodle-Oo», но в каждой присутствует нечто заслуживающее внимания. «Immigration Blues», оставаясь в рамках стандартной блюзовой формы, содержит в седьмом и восьмом тактах необычный для блюза элемент хроматического аккордового движения. В пьесе звучит также очень выразительный, хотя и краткий, фрагмент мелодии. Однако в целом это еще одна рядовая работа, передающая спокойное и несколько печальное настроение. Очень быстрая пьеса «Creeper» базируется на хите «Tiger Rag», служившем образцом для композиций такого рода. Эллингтон напишет множество подобных вещей. Она включает брейк в исполнении дуэта труб, который полностью повторяет дуэт Оливера и Армстронга в записи «Snake Rag». Композиция «New Orleans Lowdown» излишне шумна и хаотична, но в ней есть очень мелодичный, хотя и небольшой, повторяющийся напев, прекрасно сыгранный Бейсом Эдвардсом. В двух последних работах Эллингтон использует прием, к которому будет неоднократно прибегать в дальнейшем. В заключительных восьми (или около того) тактах вступает кларнет, и его резкое, пронзительное звучание на фоне других инструментов имитирует бурные финальные хорусы в новоорлеанском стиле. Пьеса «Song of the Cotton Fields», сочиненная Портером Грейнджером, работавшим у Миллса, демонстрирует высокое мастерство Майли во владении сурдиной.

А «Down Our Alley Blues» содержит причудливый фрагмент мелодии, в основе которой лежит нечто аналогичное блюзовым тонам.

Наконец 7 апреля 1927 года Эллингтон записывает композицию «Black and Tan Fantasy». Именно этому произведению суждено было стать провозвестником будущей славы ансамбля. Пьеса вновь и вновь обращает на себя внимание критиков и интеллектуалов, начиная с Р. Д. Даррелла, как эталон того, каким может быть джаз. Для многих это сочинение блестяще подтвердило, что джаз — подлинное искусство. И подобная оценка высказывалась не только в США, но и в Англии, когда спустя два или три года джаз покорил английских любителей музыки. Как случилось, что именно «Black and Tan Fantasy», а не «East St. Louis Toodle-Oo» или что-либо еще, пленила интеллектуалов?

Композиция начинается простой, но волнующей блюзовой темой, разработанной, возможно, Баббером Майли, в тональности си-бемоль минор. На мой взгляд, это вариация одного из многочисленных новоорлеанских похоронных маршей или погребальных песен, которую Майли мог позаимствовать у Оливера, Беше или у кого-то еще. Ее исполняют на засурдиненных инструментах Майли и Нэнтон в сопровождении тубы, банджо и непрерывно звучащего кларнета. И тот и другой, судя по всему, играют с дополнительной маленькой сурдиной, вложенной глубоко в раструб. Но музыканты не используют основную сурдину, открывая и закрывая раструб, чтобы извлечь характерный квакающий звук «ва-ва», не прибегают они и к граул-эффектам. Исполнение относительно спокойное, проникнутое духом меланхолии. Следующая тема интереснее и гораздо сложнее первой. Ее исполняет на альтовом саксофоне Тоби Хардвик. Предыдущая тональность си-бемоль минор мгновенно сменяется соль-бемоль мажором — необычная для популярной музыки очередность, хотя противоположная последовательность достаточно распространена. Тема завершается в тональности си-бемоль мажор. Движение от тоники к минорной VI и обратно встречается в работах Эллингтона повсеместно — и настолько часто, что практически данный ход стал характерной приметой его сочинений. В музыкальной теории эти тональности считаются далекими, но переход из одной в другую осуществляется простым повышением квинты и понижением терции тонического трезвучия на полтона. Любой новичок, обучающийся игре на фортепиано и наделенный воображением, обнаруживает этот эффект, поскольку он отличается наглядностью и может быть зафиксирован графически. Эллингтон, как мы помним, обладал прекрасными

визуальными способностями, которые не подводили его и в музыке. И я не сомневаюсь, что он открыл для себя взаимосвязь тоники и пониженной сексты, проследив за собственными пальцами, берущими до-мажорное трезвучие, и сказав себе: «А что, если эти два пальца расставить немного шире?» Мы еще убедимся, что он прибегал к этому способу не однажды.

Представляет интерес целый ряд метрических сдвигов в мелодии, особенно в пятом, шестом и седьмом тактах, а также в соответствующих тактах второй половины пьесы. Исполнители регтайма обнаружили, что, если повторять фигуру, состоящую из трех восьмых или четвертных длительностей в размере на 4/4, возникает эффект «циклической» повторности, когда акценты в мелодии как бы перемещаются назад при каждом повторе, так что создается впечатление, будто мелодия скользит в обратном направлении. На этом принципе целиком построены такие композиции, как «Fidgety Feet» и «Twelfth Street Rag». Прием практиковался столь широко, что Уинтроп Сарджент, музыковед, но не специалист в области джаза, ошибочно включил его в ряд ведущих принципов этой музыки. Эллингтон демонстрирует его во второй теме «Black and Tan Fantasy». Это выразительная мелодия, настоящий букет цветов. В ней буквально все составляет контраст минорной теме. Это касается и тональности, и настроения, и тембра.

Оставшееся пространство пьесы почти целиком заполнено сольными эпизодами блюзового характера в тональности си-бемоль мажор: два сильно засурдиненных хоруса Майли на фоне тубы и банджо, хорус Дюка без аккомпанемента, хорус Нэнтона и, наконец, еще один хорус Майли в сопровождении всего состава. Композиция завершается краткой цитатой из «Траурного марша» Шопена, исполняемой Майли вместе с ансамблем. Ударные полностью отсутствуют, а ритм-секция звучит настолько мягко, насколько это вообще возможно.

Что же так восхитило критиков? Во-первых, введение в финал шопеновского фрагмента (что Роб Даррелл считал гениальным) предполагало большую музыкальную изощренность, нежели та, что была свойственна «Вашингтонцам». Я далеко не уверен, что кто-либо из них слышал Шопена в оригинале. Использованная цитата не более чем общее место, то, что школьники поют в пародийных сценках. Тем не менее в сентябре предшествующего года Джелли Ролл Мортон, а также Кинг Оливер записали композицию Мортона «Dead Man Blues», причем обе версии включали короткую тему, очень сходную с той, что звучит у Эллингтона, из пьесы «Free As a Bird», которую новоорлеанские похоронные оркестры исполняли в качестве погребальной песни.

Запись Мортона начиналась заимствованной темой, а Оливер ею заканчивал свою вещь, так же, как Эллингтон ставил точку выдержкой из Шопена. И я не сомневаюсь, что Дюк был вдохновлен мелодией Мортона. Последний обвинил Эллингтона в плагиате и грозил возбудить судебное дело. Возможно, он имел в виду не только случай с «Black and Tan Fantasy». Эти двое оставались в плохих отношениях вплоть до смерти Мортона в 1941 году. Мортон оказался одним из немногих, о ком Эллингтон дурно высказывался публично.

Во-вторых, хрипы и граулы Майли и Нэнтона для тех, кто только еще знакомился с ансамблем, звучали свежо и необычно. Сурдинные и граул-эффекты, фрулято, имитация звериных криков и другие трюки не были новинками. Но такие музыковеды, как Даррелл и английские критики, чей опыт в области джаза грешил односторонностью, слышали все это преимущественно в исполнении биг-бэндов, где белые музыканты, как, например, Генри Басс из оркестра Пола Уайтмена, не очень успешно подражали негритянским джазменам, таким, как, скажем, Оливер. Даррелл уловил различие. В противоположность тому, что достигалось усилиями имитаторов, эффекты в записях Эллингтона «музыкальны и даже артистичны». И в этом действительно заключалось существо дела: наиболее тонкие критики чувствовали искренность, неподдельность в работах Майли и Нэнтона, что отсутствовало в «ухищрениях» исполнителей вроде Басса, манерного кларнетиста Теда Льюиса, по прозвищу Тед «Все довольны?», и даже таких негритянских джазменов, как кларнетист Вуди Уолдер и трубач Джонни Данн.

Композиция «Black and Tan Fantasy» далека от совершенства. Вначале нам предложены две тщательно разработанные и хорошо сбалансированные темы, и мы вправе ожидать в дальнейшем каких-то поисков на основе контраста. Однако, вопреки нашим надеждам, вторая тема просто-напросто исчезает, и мы слышим лишь серию сольных эпизодов в исполнении медных духовых с сурдинами. Эта цепь прерывается лишь фортепианным соло, которое производит впечатление чего-то совершенно чужеродного. В финале, вместо хотя бы минимальных реминисценций, связанных с начальной темой, нам подсовывают фрагмент из Шопена, который, при всей своей уместности, все же, как говорится, падает как снег на голову. На мой взгляд, пьеса «East St. Louis Toodle-Oo» с ее чередующимися темами и финальным возвращением к вступлению организована значительно интереснее, хотя солирование в ней менее удачно.

Однако критики обнаружили в «Black and Tan Fantasy» нечто такое, что слушатели ощущают и по сей день. Во-первых,

искренность, которая отсутствовала в музыке популярных танцевальных оркестров, гораздо более известных публике. Во-вторых, постоянство тона и настроения, наводившее на мысль о наличии некоего подтекста. И это порождало чувство, что композиция являет собой страстное и убежденное повествование о человеческой жизни. Она звучала как цельное, законченное произведение, что выгодно отличало ее от музыки из репертуара танцевальных ансамблей.

Конечно, в том, что музыковеды выделили именно это сочинение, присутствовал и элемент везения. Роб Даррелл признавал, что поначалу его привлекли комические эффекты и, лишь несколько раз проиграв запись для своих друзей, он осознал присущую пьесе глубину. Со временем к такому пониманию пришли многие. Значение композиции «Black and Tan Fantasy» в развитии джаза не следует недооценивать, поскольку именно она, более чем какое-либо другое отдельное произведение, натолкнула критиков на мысль о том, что джаз может быть серьезным делом.

Фактически ансамбль записал эту пьесу в 1927 году еще дважды. 26 октября для фирмы «Виктор» и 3 ноября — для «Коламбиа» (имеется два дубля последней записи). В варианте от 26 октября темп более быстрый и использован полный набор инструментов ритм-секции, что вносит в исполнение монотонность, лишая его изначально присущей меланхоличности. Майли великолепен. Его игра вызывает в воображении образ задиристого пьянчужки, который, раскачиваясь из стороны в сторону на заплетающихся ногах, петушится и лезет в драку. В целом, однако, пьеса утрачивает многое из того, чем привлекала первоначальная версия. Судя по всему, кто-то обратил на это внимание, так как в записи от 3 ноября для фирмы «Коламбиа» исходный темп возвращен и лишь изредка Сонни Грир ударяет в тарелки, что существенно улучшает конечный результат. В этом сеансе Баббера Майли заменил Джаббо Смит. Он блестяще владел игрой в верхнем регистре, и его исполнение отличалось прекрасным звучанием. В музыкальном мире Нью-Йорка Смита очень ценили. Как музыкант он, по общему мнению, стоял гораздо выше Майли, но не обладал темпераментом последнего. И хотя в своих соло он успешно подражает Майли, им не хватает энергии оригинала. На мой взгляд, первая запись «Black and Tan Fantasy» остается непревзойденной. Но публика не вдается в тонкости исполнения. Так или иначе, эта работа ансамбля стала одной из наиболее популярных и, как уже было сказано, послужила основой для короткометражного фильма.

Поклонники Эллингтона, однако, могут остановить свой выбор на другом произведении тех же лет. Как мы знаем, в основе пьесы «Creole Love Call» лежала мелодия Кинга Оливера «Camp Meeting Blues», которую предложил ансамблю Руди Джексон. Композиция Оливера включала две главные темы, но Джексон передал Дюку лишь соло для кларнета, которое у Оливера исполнял Джимми Нун. Эта вещь никогда не входила в число лучших достижений Оливера, хотя ей нельзя отказать в благозвучности. В руках Эллингтона она превратилась в одно из блестящих завоеваний джаза. Слегка изменив мелодию, Дюк существенно улучшил ее, а затем облачил в невиданный звуковой наряд.

Вступительный напев исполняет трио кларнетов — весьма распространенная в тот период инструментовка. Но каждая повторяющаяся фигура заканчивается звуком длительностью в пять долей бита, что в медленном темпе звучит как вопрос, требующий ответа. Оливер упустил эту возможность, а Эллингтон воспользовался ею, да так, что привел в восхищение всех любителей джаза. Вместо того чтобы пойти по проторенному пути и уступить свободное пространство Майли, Дюк пригласил в студию известную певицу тех лет Аделаиду Холл, которая участвовала в мюзикле «Shuffle Along», а впоследствии, занимаясь шоу-бизнесом, сделала карьеру в Европе. Холл оттеняет мелодию кларнетов в манере скэт. Ее голос звучит гортанно, то набирая, то теряя высоту. И эта неожиданная находка оказалась абсолютно новой и совершенно безошибочной. Еще раз Эллингтон, отвергая очевидное решение, избирает нехоженый путь и создает джазовую классику.

На оставшемся пространстве Дюк сталкивает контрастные тембры. Это труба с сурдиной; Руди Джексон, играющий на кларнете тему тромбона из записи Оливера, и Дюк, обеспечивающий фон короткими гармоничными фразами; трио медных духовых, вступающих в диалог с саксофонами; трио малых кларнетов, ведущих беседу с медными духовыми; и, наконец, возвращение к главной теме, где Холл вновь отвечает в манере скэт. Пьеса оканчивается короткой кодой Аделаиды Холл. Цепь рассыпающихся звуков, издаваемых ансамблем, завершается еще одним, последним, принадлежащим Нэнтону. Этот звук — о чудо! — пониженная квинта — очередное свидетельство страсти Эллингтона ломать стереотипы. Теория утверждает, что пониженная — или, точнее, уменьшенная — квинта (иначе — «тритон») — самый «неправильный» в ладу звук. Слава его такова, что в прежние времена его называли «дьявольским интервалом». Узнав однажды, что использование тритона — опасная затея,

Эллингтон, с его характером, не колеблясь, готов был ввести его куда бы то ни было. И здесь, как будто специально заостряя на этом внимание, Дюк выделяет его, выставляя на всеобщее обозрение. При этом все выглядит столь естественным, что слушатели воспринимают его как должное.

«Creole Love Call» — совершенно самодостаточная пьеса. Это сочинение, состоящее из двух основных тем, одна из которых звучит только раз, не могло быть проще. Тем не менее все здесь не случайно, все соразмерно. Более того, на момент создания это самое законченное с точки зрения композиции произведение Эллингтона, поскольку в нем имеется лишь одно импровизированное соло, не считая скэта Аделаиды Холл. И вопреки тому факту, что темы не принадлежат перу Дюка, пьеса носит явный отпечаток эллингтоновской индивидуальности. Несхожесть двух работ — «Creole Love Call» и «Camp Meeting Blues» — проливает свет на то, почему Эллингтон по праву считается одним из ведущих композиторов XX столетия, а Кинг Оливер представляет интерес преимущественно для исследователей джаза.

В год, последовавший после первой записи «East St. Louis Toodle-Oo», Дюк начал поиск собственного творческого метода, то есть тех способов и путей подхода к музыке, к которым он будет возвращаться вновь и вновь и применять с растущей уверенностью. В частности, он предпринял эксперимент в сфере гармонии, работая с созвучиями гораздо более сложными, чем те, что использовались большинством танцевальных оркестров. Композиторы Ферд Грофе и Билл Чаллис, поддерживавшие контакты с Полом Уайтменом, исходили из теоретических положений Дебюсси, Равеля и Стравинского и на этой основе обогащали язык джаза. Дюк же изыскивал свои, особые средства. Однако Артур Уэтсол дважды — в пьесах «New Orleans Lowdown» и «Awful Sad» — исполняет брейк, построенный на базе целотонной гаммы. Я подозреваю, что Уэтсол научился этому у Бейдербека, который прибегал к данному приему в своих брейках и который водил знакомство кое с кем из музыкантов Эллингтона. Таким образом, Дюк имел представление о новациях, вносимых в джаз тех лет импрессионистами.

Весной 1928 года Дюк создает композицию «Black Beauty», демонстрирующую некоторые его находки. Пьеса посвящалась Флоренс Миллс и была первой из серии музыкальных портретов, написанных Дюком в течение жизни. Прелестная, миниатюрная, светлокожая, Флоренс Миллс после участия в мюзикле «Shuffle Along» стала звездой и любимицей просвещенного белого Нью-Йорка. Волна популярности занесла ее в Англию (по слухам, она

имела там связь с особой королевской крови), а затем актриса с триумфом возвратилась в Нью-Йорк, где ей суждено было скоропостижно скончаться от перитонита в 1927 году. Ее похороны вылились в настоящий публичный ритуал, в котором приняли участие тысячи людей — и негров, и белых. Образ Флоренс Миллс, что вполне объяснимо, привлек Дюка, так как в композиторе начинал просыпаться интерес к темам, связанным с негритянской культурой. Эллингтон выпустил две записи «Black Beauty» в исполнении ансамбля, но более известна сольная фортепианная версия этой пьесы, сделанная позже. (Что касается записи для фирмы «Брансвик», то здесь оставались некоторые неясности относительно начального соло на трубе: на самом деле Уэтсол и Меткаф играют в данном случае поочередно, вступая через каждые четыре такта.) Композиция включает две темы. Первая представляет собой обычную тридцатидвухтактовую структуру AABA. Вторая — более простое шестнадцатитактовое построение, в основе которого лежит широко распространенная последовательность аккордов, известная по пьесе «Sweet Georgia Brown». Вторая мелодия в тональности ля-бемоль мажор — веселая, оживленная. Первая в си-бемоль мажоре — гораздо печальнее и гармонически весьма изощренна для своего времени. Тем не менее она с трудом поддается анализу. Мне кажется, однако, что Эллингтон развил гармоническую модель на базе аккордовой последовательности B/ F aug/F min/G7, совершенно нетипичной для популярной музыки. Движение от F aug к F minor необычно. Традиционная практика предполагает переход от F aug к G minor или к F major. Я убежден, что мы еще раз наблюдаем в действии визуальный подход Эллингтона к композиции. Начиная со второго обращения B, он с легкостью прибегает к широко применяемому способу развертывания аккордовой последовательности путем хроматического нисходящего движения верхнего звука и соответствующего подстраивания остальных для достижения мелодичности звучания, как, например, в модели, использованной в пьесе «Blue Skies»: D minor/F aug/F major.

И Эллингтону пришло в голову посмотреть, что выйдет, если фа оставить неизменным, а два других звука переместить вниз на полтона. В результате получился начальный аккордовый оборот пьесы «Black Beauty». Это был абсолютно нетипичный путь, найденный Эллингтоном благодаря его страсти к эксперименту, желанию испробовать все, на что способно его воображение.

Покойный Джордж Хефер, один из первых историков джаза, полагал, что Дюк построил «Black Beauty» на основе мелодии Баббера Майли. Возможно, это так и есть, но композиция

обнаруживает характерный для Эллингтона подход к мелодии, позволявший создавать произведения, намного превышающие по уровню заурядные хиты. Классическая американская популярная песня состоит из одно-, двух— и иногда четырехтактовых фраз, повторяющихся обычно, с незначительными вариациями, настолько часто, чтобы образовать восьмитактовый сегмент, который затем также повторяется. Многие из наиболее долговечных произведений отвечают этой схеме. В их числе «Why Do I Love You?», «As Time Goes By», «Smoke Gets in Your Eyes», «'S Wonderful» и почти все хиты Фэтса Уоллера. Некоторые признанные мелодии не соответствуют данной формуле, например «Star Dust» и «White Christmas», но тем не менее это самая распространенная модель, почти автоматически применяемая начинающими композиторами.

Эллингтон также следовал этому шаблону, скажем, в пьесах «I'm Beginning to See the Light» и «Satin Doll», но больше, чем кто-либо из сочинителей популярных песен, он стремился создавать последовательно разворачивающиеся мелодии, состоящие из совершенно разнохарактерных, зачастую даже контрастирующих фраз, производящих эффект человеческой речи — монолога или диалога. Когда задуманное успешно осуществляется, этот путь неизменно приводит к рождению более интересного и богатого в мелодическом отношении произведения, хотя, возможно, и хуже воспринимаемого средним слушателем. Пьеса «Black Beauty» служит одной из ранних иллюстраций стремления Эллингтона к созданию скорее развивающейся, нежели построенной на повторе, мелодии.

В дополнение к «Black Beauty» Дюк записал еще одно фортепианное соло под названием «Swampy River». Открываясь жесткой сумрачной темой в тональности фа минор, оно переходит в менее напряженную мелодию в фа мажоре, а затем в почти пасторальный напев в ля мажоре. В соло введены краткие интерлюдии, что свидетельствует о попытке Дюка создать продуманное музыкальное произведение, используя мажорные тональности, родственные исходной — фа минору.

В этих двух композициях Эллингтон продолжает традицию регтайма, которую он начал осваивать еще дома, в Вашингтоне, заучивая наизусть пьесу Джеймса П. Джонсона «Carolina Shout». Мы полагаем, что в первое время, когда регтайм звучал в салунах Сент-Луиса, Нового Орлеана и других городов, это была грубая импровизационная музыка, однако к началу века она превратилась, особенно благодаря Скотту Джоплину, Арти Мэтьюзу, Джозефу Лэмбу и другим, в музыку формальную, четко организованную, в значительной степени основывающуюся на

структурах и приемах, разработанных в начале XIX века европейскими композиторами. Достаточно сложные реги 900-х годов, а также последующих лет нередко объединяли несколько контрастных тем в различных тональностях. Эти темы повторялись и (или) чередовались в самых различных формах. Не вполне ясно, что именно перенял Дюк у Джонсона, Уилли «Лайона» Смита и других страйд-пианистов, знакомых ему по Нью-Йорку. Но не вызывает сомнений тот факт, что идеи Эллингтона, касающиеся формы произведения и связанные в первую очередь с применением чередующихся тем в параллельных тональностях, были подсказаны ему формальными регами и пьесами в стиле страйд, которые он услышал в исполнении этих музыкантов. Структуры двух обсуждаемых нами работ далеки от совершенства: иногда очень трудно понять, почему данная тема занимает то или иное место. И тем не менее очевидно, что Эллингтон сделал огромный шаг вперед в сравнении со своим давним опытом — фортепианным роликом «Jig Walk».

Помимо фортепианных соло и номеров в стиле «джунглей», ансамбль предлагал множество быстрых свингов, как, например, удачный в мелодическом отношении «Jubilee Stomp» и более медленный «Take It Easy», который является, по существу, шестнадцатитактовым блюзом, обогащенным целым рядом интересных отклонений от стандартных блюзовых схем. Майли исполняет блестящее соло в записи фирмы «Камео-Пате» (дубль первый). Но далеко не все можно отнести к числу удач: пьеса «Blue Bubbles» хаотична, лишь сольные эпизоды в ней достойны упоминания, а «Washington Wooble» небрежна и чересчур беспорядочна. Однако поток хороших работ не прекращался. Еще одна композиция в «стиле джунглей», имевшая долговременный успех, — «The Mooch». Как и во многих других пьесах, здесь главенствует Баббер Майли. Игра в минорных тональностях включает вставки в параллельных мажорных тональностях. В данном случае это ми-бемоль мажор и его параллельный минор. Как отмечала Хэрриетт Милнс, изучавшая эту композицию, «The Mooch» состоит по преимуществу из серии дуэтов, что необычно для популярной музыки. Пьеса начинается темой, построенной на базе нисходящей хроматической гаммы. Спокойное развитие этой темы сопровождается грозно звучащими граул-эффектами и отрывистыми хрипами Баббера Майли. Далее следуют дуэты Ходжеса и Майли и в одном из вариантов записи — потрясающий вопросно-ответный хорус Лонни Джонсона, популярного гитариста, исполнителя блюзов, и «изящной, очаровательной» Бэби Кокс — участницы лучших негритянских ревю. Кокс поет в

манере скэт, явно подражая стилю Майли и демонстрируя великолепные граул-эффекты. Пьеса «The Mooch» вновь обнажает приметы оформляющегося метода Эллингтона: сопоставление тональностей, чередование мажора и минора, резкие тембровые контрасты.

Оркестр Эллингтона, как и другие коллективы, работавшие в клубах, программа которых включала развернутые, сложные продолжительные ревю, должен был обеспечивать зрелищные, «театрализованные» номера, служившие составляющими элементами представлений. Само собой разумелось, что зрители не только слышат, но и видят музыкантов. Исполнители выступали в броских костюмах, и некоторые бэнд-лидеры, к примеру Армстронг и Кэллоуэй, проявляли на сцене кипучую активность, бесконечно перемещаясь туда-сюда и лицедействуя. Дюк всегда следил за тем, чтобы ударная установка Грира находилась на видном месте — специальном возвышении позади оркестра, и любил, чтобы солисты выходили вперед — тогда публика могла хорошо видеть сурдины.

Обязательным компонентом программы были эффектные хот-номера в предельно быстром темпе. Очень часто их основой служила гармония пьесы «Tiger Rag», достаточно простая и редко сменяющаяся, так что солистам не приходилось заботиться о сложных аккордах и они могли полностью сосредоточиться на темпе исполнения. Ансамбль Дюка имел в своем распоряжении целый ряд таких хот-композиций. Вполне типична в этом плане пьеса «Hot and Bothered», в одном из вариантов которой звучит дуэт Кокс и Майли, изобилующий граул-эффектами, хорус Лонни Джонсона и сольные эпизоды различных музыкантов, в том числе Бигарда, исполняющего в нижнем регистре классическое стремительное соло в новоорлеанском стиле. Кроме того, сюда включены аранжированные хорусы, демонстрирующие мастерство саксофонистов, одолевающих сложные фигуры в быстром темпе. Пьеса полна огня, но некоторые музыканты не выдерживают гонки и то и дело запинаются. Второй дубль сделан в темпе несколько более замедленном.

Примечательно, что если мы внимательно приглядимся к записям тех лет, то с удивлением обнаружим, насколько мало здесь того, что называют искусством композиции. В основном это цепочки сольных эпизодов с возможный добавлением одного-единственного аранжированного хоруса, а также обрывки интерлюдий, связки и вступительные построения, предлагаемые чаще всего самими участниками ансамбля. Композиция «Blues with a Feeling», например, включает лишь двенадцать тактов, которые могут реально претендовать на то, чтобы считаться

«сочиненными». Свинг Д. Филдс и Дж. Макхью «Hottentot» почти целиком состоит из сольных эпизодов, за исключением единственного тридцатидвухтактового хоруса, который, несомненно, представляет собой «хед-аранжемент» «*Игра музыкантов по заранее оговоренному плану*». «I Must Have That Man», еще одна пьеса тех же авторов для ревю «Коттон-клаб», также не более чем набор соло. Композиция «Saturday Night Function», приписываемая Эллингтону и Бигарду, почти буквально повторяет спиричуэл, и здесь изложение темы сменяется серией соло блюзового характера. (Дюк был не единственным, кто нашел этот простейший выход из положения. Пьеса «I Must Have That Man» — подправленная копия композиции «I Can't Believe That You're in Love with Me» с идентичным воспроизведением аккордовой последовательности.)

Некоторые сочинения разработаны более тщательно, среди них «High Life» — еще одно произведение в очень быстром темпе в стиле «Tiger Rag», а также «Diga Diga Doo» — пьеса Филдс и Макхью с вокальными партиями в исполнении Ирвинга Миллса и Ози Уэр, где обнаруживается изрядная доля любопытного с точки зрения композиции материала. Однако значительно чаще Эллингтон склонен перекладывать бремя ответственности на солистов. В этом, разумеется, нет ничего плохого. Многие записи блещут великолепными импровизациями Майли, Нэнтона, Бигарда, Карни и Ходжеса, который стремительно завоевывал славу одного из лучших джазовых солистов своего времени. И тем не менее подобная практика свидетельствует о том, что Дюк вовсе не стремился сочинять больше, чем требовалось. Он все еще видел себя не композитором, а бэнд-лидером. Он предпочел бы, пожалуй, быть Флетчером Хендерсоном, а не Джорджем Гершвином. В результате многие вещи сварганены кое-как, в надежде на то, что Баббер Майли дотянет их до нужного уровня. Однако к концу 1928 года терпение Эллингтона, сносившего безответственность Майли, иссякло. Дюк не принадлежал к числу людей, тщательно обдумывающих собственные решения. Он с радостью оттягивал их принятие, так что можно с легкостью допустить, что ситуация давно уже требовала незамедлительных действий. Дюк никогда не делился своими чувствами на этот счет и даже не признавался, что ему пришлось уволить Баббера. Но такой шаг, видимо, дался ему нелегко. Майли более, чем кто-либо другой, более, чем Миллс и даже сам Дюк, был душой оркестра Эллингтона. Без Баббера ансамбль никогда не стал бы тем, чем стал, работая в клубе «Голливуд» в 1923 году; без Баббера он не привлек бы такого внимания публики; без Баббера Гарри Блок не взял бы приятелей в «Коттон-клаб». В любой

ситуации Дюк мог рассчитывать на мастерство Майли, его энергию, если только последний оказывался в нужный момент на месте. В грамзаписях одно за другим звучат великолепные соло Баббера. Речь идет не только о наиболее знаменитых работах в пьесах «East St. Louis Toodle-Oo» и «Black and Tan Fantasy», но и о менее известных в «Red Hot Band», «Take It Easy», а также в вопросно-ответных хорусах с Аделаидой Холл и Бэби Кокс. В автобиографической книге «Музыка — моя любовь» Дюк писал: «Баббер Майли душой и телом принадлежал Соулсвиллу «*Soul (англ.) — душа: прилагательное, образованное от этого слова, обозначает нечто, имеющее отношение к американским нефам или характеризующее их*»… Каждый звук, издаваемый им, — крик души. Прежде чем сыграть свой хорус, он рассказывал историю, и такая история всегда была у него наготове. Ну, например: «Вот старик. Он с восхода солнца трудился в поле. Он очень устал. На закате он возвращается домой, где его ждет обед. Он усталый, но сильный. Он идет, тяжело ступая, и мурлычет что-то себе под нос». Так он изображал «East St. Louis Toodle-Oo»».

Баббер Майли не мог сравниться талантом с Луи Армстронгом или с Эллингтоном. Как и многие другие исполнители «с Востока», он временами был ритмически неуклюж, оказываясь абсолютно не в ладах с битом. Не владел он и широчайшим спектром настроений, доступным Армстронгу. Тем не менее это прекрасный джазовый музыкант, и, хотя изобретение системы работы с сурдинами не его заслуга, он использовал ее на практике лучше всех других исполнителей на медных духовых, за исключением, пожалуй, Кути Уильямса, преемника Баббера в коллективе Эллингтона. Именно Майли более, чем кто-либо другой, обогатил язык джаза сурдинными и граул-эффектами и уже этим снискал себе достойное место в истории джаза.

После ухода из оркестра бедный Баббер прожил лишь несколько лет. В первые три года он выступал по меньшей мере с пятью разными составами. Затем в 1931 году на выручку пришел Ирвинг Миллс, взявший Майли солистом в свой ансамбль. Но Баббер был уже болен туберкулезом, который усугублялся пристрастием к спиртному. В мае 1932 года Майли скончался.

Глава 10

НА ГАСТРОЛЯХ

Летом 1930 года оркестр Эллингтона отправился на Западное побережье для участия в фильме Эймоса и Энди «Шах, еще раз шах». В ту весну Кэб Кэллоуэй, тогда еще малоизвестный певец, возбуждавший публику мощной и страстной манерой исполнения, работал в клубе под названием «Крейзи Кэт» в районе Бродвея, совсем рядом с тем местом, где когда-то располагался старый «Кентукки-клаб». По рассказу Кэллоуэя, однажды вечером в зал вошли четверо мужчин в пальто и широкополых шляпах и потребовали, чтобы Кэллоуэй со своим ансамблем перешел в «Коттон-клаб» и начиная со следующего дня приступил к репетициям. Дюк, сообщили они, собирается в Калифорнию гастролировать и сниматься в кино.

Кэллоуэй, разумеется, не заставил себя ждать и в дальнейшем прижился в «Коттон-клаб». Обладая приятной внешностью, хорошим голосом и умением производить впечатление, он пользовался даже большим успехом, чем Эллингтон. Кэллоуэй заключил контракт с Миллсом, и, судя по всему, Дюк в соответствии с условиями соглашения между ним самим и Миллсом в течение некоторого времени получал свою долю с выступлений Кэллоуэя.

Дюк вернется в «Коттон-клаб» осенью и будет изредка играть там вплоть до самого краха заведения в 1940 году. Но, после того как срок его контракта истек 4 февраля 1931 года, работа в «Коттон-клаб» для него, в сущности, закончилась. Тамошним любимцем сделался Кэллоуэй. Он рассказывает: «Начиная с лета 1930 года Дюк уезжал все чаще и чаще. Его дела пошли в гору, и, видимо, „Коттон-клаб“ стал казаться ему тесным. Клубу нужна была музыка для публики, что-нибудь попроще. А Дюк хотел экспериментировать с более крупными музыкальными формами и более увлекательными приемами. Это возможно в театрах и концертных залах, но, когда люди приходят просто потанцевать под джаз, вы не можете предложить им „Mood Indigo“ или что-нибудь еще из музыки „стиля настроения“».

Кэллоуэй, вероятно, прав, предполагая, что Эллингтон оставил «Коттон-клаб», чтобы заняться более сложной музыкой, но имелись, несомненно, и другие причины. Во-первых, не исключено, что руководство «Коттон-клаб» решило отказаться от

услуг Дюка. Точных подтверждений этому нет, но, если бы Эллингтона не хотели отпускать, предпочитая его Кэллоуэю, он вряд ли смог бы уйти так просто. В подобной ситуации, сложившейся почти в то же самое время, Луи Армстронг вынужден был улизнуть из Чикаго, чтобы избегнуть конфликта с соперничающими бандами, каждая из которых тянула его к себе. Отчасти из-за этого столкновения Армстронг в течение нескольких лет не имел возможности подолгу выступать ни в Чикаго, ни в Нью-Йорке.

Однако мне представляется, что Дюк был готов к уходу. Во-первых, он успел сделаться звездой. Ведущим фактором этого превращения, оставляя в стороне привлекательность самой музыки, стали общенациональные радиотрансляции для компании Си-би-эс, которые велись почти ежедневно в те годы, когда ансамбль работал в «Коттон-клаб». Поскольку передачи начинались обычно в пять или шесть часов вечера по нью-йоркскому времени (в имеющихся источниках приводятся разноречивые сведения), а также поздно ночью, их могли слушать в то или иное время практически все жители Соединенных Штатов. К 1930 году радио уже перестало быть редкостью. Выступать в эфире считалось престижным, и тот факт, что Эллингтон звучал по всей стране, окружал его имя ореолом значительности. Эти трансляции, да еще и кинофильмы, особенно «Шах, еще раз шах», принесли Эллингтону известность среди миллионов американцев.

Завоеванная слава заставила увидеть в Эллингтоне человека, говорящего от имени джаза и от имени своей расы. Его часто интервьюировали для газет и журналов. Уже в 1933 году статью о нем опубликовал журнал «Тайм». Последовали приглашение в Белый дом, лекция в Нью-Йоркском университете, победы в опросах. Особый интерес представляли результаты ежегодных опросов, проводимых журналом «Оркестра уорлд» — ежемесячным изданием для музыкантов танцевальных оркестров и их поклонников, который выходил с 1925 года. По их итогам ведущие места всегда оставались за коммерческими белыми коллективами, такими, как оркестры Пола Уайтмена и Руди Вэлли. Однако Эллингтон зачастую занимал первое или второе место, опережая Уайтмена, что являлось очевидным свидетельством заслуженной им любви слушателей. (Примечательно и то, что в списке лучших исполнителей такие джазмены, как Ред Николс, Луи Армстронг, Баббер Майли, Стив Браун, Сонни Грир, Кинг Оливер и сам Эллингтон, входили в первую тридцатку вместе с безусловно коммерческими музыкантами, как, скажем, Зез Конфри и Оззи Нелсон.) Подводя

итоги опросов в майской книжке журнала за 1931 год, репортер сообщал: «В 32 года Эллингтон является одним из немногих признанных авторитетов в танцевальной музыке, непревзойденным в своей сфере — хот-музыке „стиля джунглей“… Стремительный взлет Эллингтона к славе свидетельствует о растущем увлечении негритянскими танцевальными формами, столь популярными в Америке после войны». К 1932 году «Чикаго дефендер» заявлял, что Хендерсон уже не входит в число музыкантов, стоящих в одном ряду с Эллингтоном. Популярные исполнители делались знаменитостями. И Дюк был среди них номером один.

Он получил возможность гастролировать, сниматься в кино, выступать в престижных местах и получать значительно большие суммы денег, чем та тысяча долларов в неделю, которую, по моим прикидкам, он зарабатывал в «Коттон-клаб».

К тому же былая слава Гарлема постепенно меркла. Осенью 1929 года группа, соперничавшая с синдикатом Мэддена, намеревалась открыть в подражание «Коттон-клаб» шикарное ночное заведение под названием «Плантэйшн», где должен был выступать Кэб Кэллоуэй. В ночь накануне открытия люди Мэддена учинили там разгром, расколотили стекла, вышвырнули на улицу оборудование бара. В отмщение гангстеры убили Гарри Блока в вестибюле его конторы. Блок когда-то нанимал Дюка и, несмотря ни на что, был его другом.

Вскоре после этого убийца-маньяк по прозвищу Колл «Мэд Дог» «*Бешеная собака (англ.)*»похитил Джорджа Иммермана, одного из владельцев клуба «Конни'с инн», в знак войны с людьми Мэддена. Колла подкараулили в телефонной будке и прикончили. На протяжении 30-х годов насилие продолжало распространяться. Визитеры из Даун-тауна, которые раньше считали Гарлем не более опасным, чем собственный дом, теперь то и дело подвергались грабежам. Роберт Силвестер отмечал: «Атмосфера в середине 30-х годов начинала сгущаться». В конце концов очередные серьезные расовые волнения окончательно отпугнули белых, и эра крупных гарлемских клубов внезапно оборвалась.

К 1931 году положение еще не сделалось столь удручающим, но все шло к тому. В самом деле, «Коттон-клаб» выглядел как разряженный джентльмен с грязными манжетами. Считалось, что девушки, работавшие в подобных клубах, должны оказывать услуги щедрым клиентам из Даун-тауна. Насколько жестко их принуждали к этому в «Коттон-клаб», сказать трудно, но, безусловно, многие девицы не упускали случая получить хорошие деньги уже после окончания представления. Эллингтона никак не

назовешь ханжой, однако на этот счет он был тверд: «Эта низменная сторона жизни Гарлема унижала как негров, так и белых», — считал он.

В конце концов к 1931 году, а может быть, и несколько раньше, Эллингтон начинал испытывать все большую неудовлетворенность собственной жизнью и все меньший интерес к собственной музыке. Позже он назовет это время «тупиковым». Дюк никогда не объяснял, что случилось, но речь, вполне возможно, шла о депрессии, нередко настигающей человека, когда он, дойдя до желанной цели, вдруг обнаруживает, что просто плывет по течению. Эллингтон стал знаменитым, система «штампования» музыки работала безотказно, и впереди была пустота.

Так или иначе, в составе после двух лет стабильности произошли некоторые изменения. Во-первых, появилась Айви Андерсон, приглашенная в ансамбль в качестве ведущей вокалистки. В «Коттон-клаб» и в «Кентукки-клаб» выступления вокалистов представляли собой неотъемлемую часть шоу, так что оркестр не нуждался в собственных певцах. А во время гастролей, если возникала потребность в вокале, ее вполне удовлетворял Сонни Грир. Теперь же, оставив работу в «Коттон-клаб», ансамбль должен был решить эту проблему. Первый ангажемент с 13 февраля 1931 года им предложили в театре «Ориентал» в Чикаго. Продюсер хотел, чтобы Дюк нанял вокалистку, и предложил ему взять Мэй Аликс — красивую светлокожую певицу, пользовавшуюся определенным успехом у посетителей ночных клубов Чикаго. Она часто выступала с Луи Армстронгом в кафе «Сансет». Но Эллингтон, по словам Сонни Грира, посчитал, что такую светлокожую женщину ничего не стоит принять за белую, а это может кончиться неприятностями. По другим свидетельствам, подобная перспектива настораживала людей из театра «Ориентал». Как бы то ни было, Эллингтон предпочел Айви Андерсон, которой оказалось суждено проработать с оркестром десять лет, до тех пор пока астма не вынудила ее покинуть сцену.

Айви родилась в городе Гилрой, штат Калифорния, в 1905 году. Она занималась вокалом с юности и еще подростком начала петь в ночных клубах. Айви принимала участие в одной из гастрольных постановок «Shuffle Along» и, как сообщается в книге Линды Дал, посвященной женщинам в джазе, выступала в 1928 году с оркестром Ансона Уикса, являясь, по всей вероятности, первой негритянкой в составе белого оркестра. В 1930 году ей исполнилось двадцать пять лет, она обладала значительным опытом в шоу-бизнесе и работала с Эрлом Хайнсом в клубе «Гранд Террас» в Чикаго.

Вокальные пристрастия Эллингтона отличались некоторой курьезностью. При всей своей любви к естественности он отдавал предпочтение вокалистам, как мужчинам, так и женщинам, с сильными, поставленными голосами, а не самоучкам, вроде Армстронга, Холлидэя и Тигардена, чьи природные данные, казалось бы, гораздо больше отвечали требованиям джаза. Эта склонность Дюка вызывает удивление, поскольку, когда дело касалось инструменталистов, его вкус был прямо противоположным. Тут Эллингтон подыскивал дилетантов: Майли, Беше и Нэнтона, а не обученных исполнителей. Мы должны, однако, учитывать, что Дюк воспитывался в традициях, предусматривавших подготовку вокалистов, что шло вразрез с существовавшей на Юге практикой «крикового» пения блюзов.

И тем не менее Айви Андерсон была джазовой певицей в гораздо большей степени, чем многие из тех, кто появился позже. При всех свойственных ей недостатках, в частности плохом интонировании, она обладала чувством джаза. Айви быстро заслужила любовь поклонников ансамбля. Английский джазовый критик Макс Джонс вспоминал, как Эллингтон, рассказывая ему о гастролях на Юге, замечал, что даже там «Айви пользовалась популярностью… и мужчины не давали ей проходу… Айви из южан просто душу вынимала». Говорят, она прекрасно играла в покер, постоянно выставляя других музыкантов во время долгих переездов по железной дороге, и имела короткий роман с Кути Уильямсом, который считал, что в жизни она поет гораздо лучше, чем на пластинках.

Вторым приобретением оркестра стал еще один тромбонист. Введение третьего голоса позволило Эллингтону сочинять композиции для группы тромбонов. (Как мы уже видели, те же самые усилия Эллингтон предпринял ранее относительно группы трубачей.) Это новшество обеспечило ансамблю гораздо большую гибкость, поскольку теперь Дюк мог объединять Тизола с саксофонистами для образования четырехкомпонентной секции и при этом, как и прежде, располагал пятью медными духовыми, которые также составляли самостоятельную группу. Но, по-видимому, не эти практические соображения послужили главным основанием для того, чтобы нанять Лоренса Брауна. Как это нередко бывало в оркестре Эллингтона, и на сей раз все решил случай.

Лоренс Браун был человеком сложным, абсолютно непохожим на тех «негодных мальчишек», которые «украшали» ансамбль своим присутствием. Браун родился в 1907 году в городе Лоренс, штат Канзас. Его отец служил священником, мать аккомпанировала на органе церковному хору, остальные члены

семейства также в той или иной степени обладали музыкальными способностями. Семья часто переезжала. К моменту, когда Брауну исполнилось лет девять или десять, они жили в Калифорнии — сначала в Окленде, а затем в Пасадене. Мальчик немного играл на тубе и скрипке, но примерно в двенадцатилетнем возрасте перешел на тромбон.

Его отец, как и многие верующие негры, не признавал легкой музыки. В негритянских общинах царила яростная оппозиция танцевальным жанрам, и особенно блюзу, который считали «дьявольской музыкой». Во многих случаях родители, разделявшие подобные взгляды, отрекались от детей, если те отдавали предпочтение светскому искусству. Браун попал именно в такое положение. Чтобы играть в местных ансамблях или бывать на их выступлениях, ему приходилось вылезать ночами из окна. И, даже став студентом колледжа в Пасадене, он не отказался от своего увлечения. В конце концов отец предъявил ультиматум: либо сын отступится от своей музыки, либо пусть убирается прочь. И Браун ушел из дому. Он жил у родственников и зарабатывал на пропитание в дешевых дансингах и небольших клубах, пока наконец не получил место в оркестре Пола Хауарда «Quality Serenaders», выступавшем в самом престижном кабаре Калифорнии «Себастьян'с Коттон-клаб». Заведение располагалось через улицу от киностудии «Метро-Голдвин-Майер» и привлекало кинозвезд, богачей, соривших деньгами, а также традиционный набор представителей преступного мира. Руководство ансамбля неоднократно менялось, но Браун продолжал играть. Он все еще оставался в коллективе, когда в 1930 году здесь более чем на полгода в качестве солиста появился Армстронг. Армстронг, говорил Браун, «был единственным человеком, который заставил меня приходить на работу с радостью».

К тому времени Браун достиг довольно высокого уровня технического мастерства и звучание его инструмента обрело глубину и бархатистость тона. «Мой тромбон представлялся мне скрипкой среди медных духовых, — рассказывал он, — и я подумал, почему бы не попробовать исполнять на тромбоне такую музыку, как на виолончели. Я не видел никаких оснований цепляться за то, что присуще стилю „тэйлгейт“. Так что я начал играть мелодии, исходя из мелодического типа исполнения, вместо того чтобы придерживаться манеры „тэйлгейт“.

Браун не был первым среди тромбонистов, пытавшихся играть *legato,* а не следовать довольно неуклюжему стилю марширующих оркестров, перенятому концертными коллективами, или подражать манере *staccato* новоорлеанских ансамблей. Такие тромбонисты-виртуозы, как, например, Артур

Прайор, музыкант симфонического оркестра, десятилетиями развивали манеру *legato*. Да и джазовые исполнители Джек Тигарден и особенно Джимми Харрисон также к тому времени заложили основы плавной игры на тромбоне. Однако этот стиль все еще оставался редкостью, когда Браун приступил к его освоению. И он стал мастером в своем деле. В кабаре Себастьяна он регулярно исполнял свит-вариант пьесы «Trees», мелодию столь же приторную, сколь и стихотворение Джойса Килмера, послужившее для нее текстом.

В 1932 году Армстронг вторично появился у Себастьяна. В пасхальное воскресенье его менеджер — грубый, запойный, беспрерывно смолящий сигару будущий гангстер Джонни Коллинз — приказал музыкантам собраться для того, чтобы сделать рекламные фотографии. Браун не подчинился отчасти из религиозных убеждений, отчасти из чувства противоречия. И затем то ли сам заявил об уходе, то ли его уволили. Как раз в этот момент оркестр Эллингтона выступал в театре «Орфеум» в Лос-Анджелесе. Ирвинг Миллс заглянул к Себастьяну, услышал, как Браун играет пьесу «Trees», и пришел в восторг. Это было время депрессии, когда музыкальный бизнес трещал по швам и широкое распространение получила теория (впоследствии не подтвердившаяся) о том, что американцам нужна напевная, лирическая музыка, способная развеять беспокойство. Миллс, безусловно, рассчитывал, что приход Брауна будет содействовать повороту ансамбля в сторону большей мелодичности, и велел Дюку принять его. На следующий день Браун явился к Эллингтону. «Мы совершенно незнакомы, — сказал Дюк, — и никогда не встречались. Я никогда не слышал, как вы играете. Но Ирвинг велит взять вас, значит, так тому и быть». Трудно, пожалуй, поверить, что мнение Миллса так много значило для Эллингтона, но Браун рассказывал эту историю одними и теми же словами дважды — сначала Патриции Уиллард, а затем Стэнли Дансу, которые в течение долгих лет поддерживали связь с коллективом, и оба они не сомневались в ее истинности. Дюк доверял чутью Миллса, и Миллс вновь и вновь оправдывал эту веру.

Однако с самого начала отношения не задались и так навсегда и остались натянутыми. Во-первых, семьдесят долларов в неделю, предложенные Миллсом, были суммой меньше той, что Браун получал у Себастьяна. К тому же он никак не ожидал, что заработок начисляется пропорционально количеству выступлений в неделю и что музыканты сами оплачивают дорожные расходы. Наконец, в довершение всего, Браун оказался тринадцатым по счету членом оркестра (Дюк, видимо, не учел Айви Андерсон), и

Эллингтон не выплачивал ему жалованье до тех пор, пока не нашелся четырнадцатый участник, хотя Браун и начал записываться с ансамблем до того, как это произошло.

И все же вина за создавшееся положение лежит не только на Дюке. Браун, обладая колким и независимым характером, был к тому же и нелюдим. Он уверял, что всегда ощущал нервозность, когда ему приходилось солировать на самом виду у публики, выходя вперед: «Я никогда не чувствовал себя свободно и никогда не испытывал удовлетворения от того, что играю… Все шло хорошо до тех пор, пока не требовалось солировать. Тут-то и рождалась тревога. Я терялся и не мог сообразить, что я хочу играть и как одно должно соединяться с другим». Вследствие этого Браун зачастую в той или иной степени готовил свои соло заранее, проигрывая их в голове в ожидании своей очереди.

Пессимистический настрой Брауна ни для кого не составлял секрета. Бигард вспоминал: «Лоренс был хорошим парнем, но постоянно раздражался по любому поводу. Его всегда все не устраивало. Он вечно грозился взять расчет через пять лет. Я бы сказал, он играл великолепно, и я любил его, но он был ворчун».

Браун, в частности, постоянно не ладил с Дюком. Лоренс считал, что ансамбль должен строиться на корпоративной основе, и гораздо болезненнее, чем все остальные, относился к тому, что Дюк пользовался чужим мелодическим материалом без всяких ссылок на авторов. Браун не однажды оказывался на грани ухода, а возможно, и увольнения из оркестра. Одна из худших размолвок случилась, когда он заявил Дюку: «Я не считаю тебя композитором. Ты компилятор». По его словам, Дюк «вскипел от негодования».

Большинство поклонников Дюка и даже джазовых критиков не оценили Лоренса Брауна. Им казалось, что его манера исполнения грешит излишним изяществом и потому не вписывается в экспрессивный стиль ансамбля. Джон Хэммонд писал: «Боюсь, что этот блестящий музыкант пришелся не к месту в оркестре Дюка. Это солист, не признающий основ оркестрового исполнения. Он постоянно стремится продемонстрировать самого себя». Английский критик Спайк Хьюз также утверждал, что Браун «определенно оказался не на месте» при всем его техническом мастерстве.

Но, что бы ни думали критики и какими бы прохладными ни оставались отношения между Брауном и Эллингтоном, последний, питая слабость к мелодичности звучания, не мог не воздать должное Брауну и неизменно предоставлял ему широкие возможности для солирования. Во-первых, богатый, «шоколадный» стиль Брауна контрастировал с довольно простым,

скупым звучанием тромбона Тизола и в еще большей степени противостоял игре Нэнтона, изобилующей сурдинными эффектами. Это обеспечивало Эллингтону многообразие средств выражения. Во-вторых, Браун был не просто заурядным свит-музыкантом. Он также владел хот-манерой и игрой в быстром темпе и нередко демонстрировал свое умение. Браун проработал в оркестре долгие годы.

Последним приобретением, четырнадцатым по счету музыкантом (что позволило Брауну стать полноценным членом коллектива), оказался Тоби Хардвик, вернувшийся в ансамбль весной 1932 года, после почти трехлетнего отсутствия. Вопрос о том, ушел ли Хардвик по собственному желанию или Эллингтон, воспользовавшись автомобильной аварией как поводом, расстался с ним по причине неистребимой тяги Тоби к спиртному и полной его безответственности, остается открытым. Хардвик играл некоторое время в Атлантик-Сити, а затем вдруг подался в Париж, где устроился к той самой Аде Смит, которая когда-то нашла для «Вашингтонцев» их первую работу у Баррона. Под фамилией Бриктоп она владела теперь одним из самых знаменитых парижских ночных клубов. Хардвик имел также еще несколько краткосрочных ангажементов в Европе. Вернувшись через пару лет в Нью-Йорк, он поступил в «Хот-Фит-клаб», расположенный на Хьюстон-стрит в Гринвич-Вилледж. Здесь разыгрывалось шоу, повторявшее былые гарлемские негритянские представления, рассчитанные на белую публику. Клуб располагал целым рядом известных джазовых музыкантов, включая Фэтса Уоллера, а шоу носило полупристойный характер. Между номерами поющий официант вместе с одной из танцовщиц обходил зал. Перемещаясь от столика к столику с жестяной банкой в руках, он распевал: «Вот старьевщик идет, все старье заберет!» Если чаевые, бросаемые в банку, оказывались достаточно щедрыми, красотка позволяла похлопать себя пониже спины. На беду, владелец клуба рискнул открыть подобное заведение в Чикаго и был застрелен гангстерами. «Хот-Фит-клаб» закончил свое существование. По-видимому, именно в этот момент Тоби обратился к Дюку с просьбой о возвращении, и Дюк принял его. Эллингтон придерживался правила не забывать, но прощать. И на этот раз он простил Тоби. Правда, некоторые оркестры в то время уже имели в своем составе четырех саксофонистов, и Дюк, возможно, просто не желал плестись в хвосте.

В 1935 году и позже в коллективе еще будут происходить отдельные, но уже относительно несущественные изменения. В целом же на протяжении последующих восьми лет состав будет

оставаться стабильным. На мой взгляд, именно его и можно назвать классическим оркестром Эллингтона. Как раз в этот период была создана значительная часть лучших работ Дюка, а в искусстве Нэнтона, Ходжеса, Уильямса, Брауна, Карни и Бигарда живет душа музыки Эллингтона. Существует мнение, и, возможно, не лишенное оснований, что лучшим из всех составов Эллингтона является ансамбль 40-х годов, записывавшийся для фирмы «Виктор». Разумеется, и коллектив Майли 1927— 1929 годов имеет в своем активе ряд настоящих шедевров, а оркестры 50-60-х годов исполняли крупные концертные произведения, которые, как считал Дюк, должны были сохранить его имя для истории. Но именно состав 30-х принимается при оценке за точку отсчета.

К 1931 году, когда Эллингтон оставил «Коттон-клаб», страна катилась под откос, в бездонную пропасть депрессии. Музыкальный бизнес испытывал серьезные трудности. Целый ряд факторов подрывал основы существования ночных заведений: беспрестанные попытки федеральных властей ввести «сухой закон», приводившие время от времени к закрытию кабаре, в том числе и очень известных; оскудение кошельков у людей, прежде транжиривших деньги и тем способствовавших процветанию клубов; наконец, чувство, возникавшее при виде кадров кинохроники, где семейства, обремененные шестью тощими малютками, отправляются на помятых автомобилях в Калифорнию, — чувство, говорившее, что в бездумном времяпрепровождении с выпивкой и танцами уже не осталось ничего веселого и привлекательного.

Положение в индустрии звукозаписи оказалось еще более сложным. Многим из тех, кто работал за двадцать пять центов в час, пластинка стоимостью семьдесят пять центов представлялась слишком дорогим удовольствием, тем более что радио предлагало те же развлечения совершенно бесплатно. Сбыт пластинок, достигший в 20-е годы уровня 150 миллионов в год, упал в 1933 году до 5 миллионов.

Но, хотя музыкальный бизнес и перенес тяжелый удар, ему все же удалось уцелеть. При том, что 40% населения Гарлема существовало на пособие по безработице, у многих в карманах все еще звенела монета, и они продолжали интересоваться музыкой. Оркестр Дюка Эллингтона теперь уже обладал репутацией ведущего негритянского коллектива страны, и сам Дюк пользовался значительным авторитетом. Почему? Многие, наверное, затруднились бы ответить на этот вопрос. Ясно было лишь то, что Дюк — это нечто большее, чем просто бэнд-лидер.

В течение двух последующих лет ансамбль выступал во

многих театрах, давая обычно по нескольку концертов в каждом. Он долгое время гастролировал в Калифорнии. Для переездов были приобретены два пульмановских вагона. Дюк имел отдельное купе, что обеспечивало ему уединение и давало возможность сочинять музыку. С этого момента он начал в какой-то мере отделять себя от других членов коллектива, и эта тенденция будет со временем усиливаться. Вначале, когда Дюк просто играл на фортепиано, он неизменно оставался «своим парнем», особенно для старых друзей — Грира, Хардвика и Уэтсола, которых он знал еще подростками, когда и его собственные искания ограничивались исполнением трех мелодий в различных темпах.

Но с новыми коллегами Дюк никогда не поддерживал близких отношений, отчасти вследствие того, что ко времени работы в «Коттон-клаб» уже имел семью и личную жизнь и не участвовал вместе с другими в бурных гарлемских увеселениях. Это стало особенно очевидным после того, как он перевез в Нью-Йорк отца, мать и детей. Дюк не принимал в своем доме менее «светских» людей. Как мы помним, сам он принадлежал к среднему классу, подобно большинству «Вашингтонцев», с которыми начинал в юности. Он говорил на хорошем английском языке, со вкусом одевался. Многие новые музыканты — Бигард, Уильямс, Ходжес, Майли — были выходцами из рабочих семей. Другие и вовсе — представителями низших негритянских слоев. Они изъяснялись на примитивном жаргоне негритянского гетто, злоупотребляли спиртным, предавались азартным играм, сквернословили и уж никак не обладали приятными манерами, которые Дюк, к примеру, перенял у своих родителей. Фредди Гай мог рассчитывать на знакомство, Тоби Хардвик тоже имел бы кое-какие шансы, если бы вел себя приличнее, Нэнтон и Карни подходили более-менее. Но большая часть остальных, при всем уважении Дюка к их талантам и искренней симпатии к ним самим, стояла в социальном плане значительно ниже Эллингтона.

В этом смысле поведение Дюка ничем не отличалось от поведения белых представителей среднего класса, которые в нерабочее время обычно не поддерживали дружеских связей со своими подчиненными. Диспетчер транспортной конторы или продавец, имевший аттестат об окончании средней школы, мог выпить чашечку кофе с рабочим или водителем грузовика, но никогда не приглашал их на обед к себе в дом. Партнеры Эллингтона не однажды и по разным поводам осуждали действия Дюка, но представляется тем не менее, что они как должное признавали его право отделять себя от других. Он был для них не просто руководитель и, возможно, гениальный человек, но и

представитель другого социального класса. По мере того, как росла слава Дюка, разрыв между ним и музыкантами увеличивался. Именно в начале 30-х годов Эллингтон получил приглашение к президенту в Белый дом, читал лекции в лучших университетах, вращался в богатых светских кругах. Никто, кроме него, не удостаивался подобной чести. Во время гастролей, когда музыканты оставляли пульмановские вагоны, Эллингтон снимал номер в хорошем отеле, тогда как другие ютились в меблированных комнатах для негров. Благодаря своему социальному статусу Дюку несколько раньше остальных удалось преодолеть расовые барьеры и в дальнейшем брать их с большим успехом. По словам Ричарда О. Бойлера, путешествовавшего с ансамблем в 1944 году, Дюк, один из всех, находил в большинстве городов отели для белых, где его принимали, что также усугубляло наметившийся разрыв. А кроме того, преградой служила всегдашняя природная сдержанность Эллингтона.

Все это, конечно, не означает, что Дюк не имел ничего общего с другими музыкантами. В ансамбле у него были старые друзья, и он всегда болтал и шутил с ними. Но дни, когда они вместе играли в карты или отправлялись после работы куда-нибудь выпить, уходили в прошлое. Перед Эллингтоном открывались новые горизонты.

Глава 11

«MOOD INDIGO»

За годы, наступившие после ухода Майли и продолжавшиеся до первого путешествия Эллингтона в Европу, которое изменило его представление о самом себе, Дюк стал знаменитым музыкантом. Однако, как ни парадоксально, в творческом отношении этот период был не столь продуктивен, сколь некоторые другие. Как мы увидим, Эллингтон, судя по всему, создавал свои лучшие работы «порциями». «East St. Luis Toodle-Oo», «Black and Tan Fantasy» и «Birmingham Breakdown» — зимой 1926— 1927 годов. «Dear Old Southland», «Stompy Jones», «Daybreak Express» и «Solitude» — в декабре 1933 и в январе 1934 года. «Ко-Ко», «Concherto for Cootie» и «Cotton Tail» — за два месяца в 1940 году. Между взлетами наступали порой долгие бесплодные периоды без малейших намеков на творческие удачи. И сейчас начинался один из них.

Как мы уже убедились, Дюк не принадлежал к числу людей, творивших из внутренней потребности. Он нуждался в подстегивании: вдохновить его мог человек, событие, какой-либо толчок извне. Иначе он сочинял лишь столько, сколько требовалось, и ничего больше. Конечно, в его голове нередко звучала музыка. Дюк любил поезда, потому что, как он заметил в одном из интервью, «никто не наседает на тебя, пока не сойдешь». В эти долгие ночи, мчась по стране в отдельном купе, или позже, путешествуя в автомобиле с Гарри Карни за рулем, он мог творить. У него рождались идеи, и он делал себе заметки на память, чтобы в будущем найти им применение. Но Дюк не мог заставить себя объединить эти обрывки и фрагменты в цельное произведение. В этом смысле он был ленив. Он любил, когда все шло в руки, давалось само собой, без усилий: работа, еда, женщины. Одно дело — сочинить мелодию, вдохновившись видом, открывающимся из окна, и совсем другое — написать законченную композицию. Для этого требовалось напряжение сил. А в те годы ничто не подстегивало его, не заряжало энергией. По правде говоря, он просто скучал.

Кончалось тем, что Эллингтон зачастую шел по пути наименьшего сопротивления и создавал такие пьесы, как «Harlem Flat Blues», «That Rhythm Man», «Jungle Blues» и многие другие, состоявшие по преимуществу из одной короткой фигуры,

втиснутой между сольными эпизодами, звучащими на фоне простых аккордов, исполняемых той или иной секцией оркестра. Солирование Уильямса, Нэнтона, Ходжеса, Карни, Бигарда и других часто просто великолепно, а отдельные их работы представляют собой блестящие образцы джазового искусства. Но в целом пьесы подобного рода вряд ли можно причислить к «композициям», если иметь в виду истинное значение этого слова. Дюк был умен и даже в таких простейших номерах добивался успеха благодаря тому, что доводил все до точки кипения: резко контрастные соло сменяют друг друга, фрагменты мелодии бурлят у поверхности и исчезают, все находится в постоянном движении. Но, если не принимать во внимание сольные эпизоды, рассматриваемые произведения демонстрируют скорее ловкость рук, нежели оригинальность музыкального мышления.

Во-вторых, целый ряд этих пьес есть не что иное, как готовые аранжировки, кое-где подправленные Дюком или другими музыкантами его коллектива. «Wang Wang Blues», «My Gal Is Good for Nothing but Love» и «March of the Hoodlums» — работы, подпадающие под эту категорию.

Мне также кажется, что аранжировки для оркестра делал Тизол. Вполне возможно, что, вменив в обязанность Тизолу расписывание партий и оплачивая этот труд, Эллингтон, бывало, перекладывал на его плечи и распределение голосов в различных секциях. А отсюда — всего лишь шаг до создания аранжировки как таковой. Пол Эдуард Миллер в своей статье, опубликованной несколькими годами позже в журнале «Даун бит», решительно заявлял, что аранжировки для Дюка делал Тизол, хотя не исключено, что Миллер путал такие понятия, как аранжировка и расписывание партий. Но так или иначе пьесы «Maori», «Admiration» (написанная Тизолом), «Sweet Jazz o'Mine» и некоторые другие не типичны для стиля Эллингтона. И если даже эти аранжировки не принадлежат Тизолу, то не принадлежат они и Дюку.

Наконец, Эллингтон испытывал постоянное давление со стороны Миллса и фирм звукозаписи и должен был выдавать огромное количество второсортного коммерческого материала. На 65% пластинок, выпущенных во второй половине 1930 года, представлены приглашенные со стороны вокалисты, поющие в большинстве случаев заурядные популярные песни, такие, как «What Good Am I Without You?» и «When a Black Man Is Blue». Даже при наличии самых лучших намерений из них мало что можно извлечь.

И тем не менее, несмотря ни на что, Эллингтон создал в эти

годы несколько прекрасных произведений и две или три пьесы, имеющие очень важное значение. Мы также обнаруживаем здесь новое для Дюка настроение. Прежде, если оставить в стороне целиком коммерческие опыты, все работы Дюка делились на две категории: экзотические «джунглевые номера» и бурные темпераментные пьесы, порой несколько хаотичные. Теперь же в творчестве Эллингтона оформляется третье направление. Это произведения в пастельных тонах, передающие широкий спектр меланхолических настроений — от ностальгии до глубокой печали. Новое состояние Дюка носило глубоко личный, интимный характер, и в этот период большая часть его лучших работ написана в таком ключе.

Ирвинг Миллс, следуя своим привычкам, записывал Эллингтона с разными компаниями, но сама индустрия звукозаписи переживала существенные перемены. Десятки студий, процветавших в славные 20-е годы, теперь стремительно разорялись и переходили за бесценок в руки владельцев более крупных фирм, и прежде всего таких, как «Коламбиа» и «Виктор». В итоге Эллингтон все чаще и чаще оказывался перед необходимостью записываться под маркой ведущих компаний.

Вполне закономерно, что съемки в фильме «Шах, еще раз шах» вдохновили Дюка на создание ряда наиболее удачных работ этого периода. Фильм был одним из первых в практике ансамбля и одной из первых художественных лент с участием негритянского оркестра, а значит, полученное приглашение отвечало честолюбивым устремлениям Эллингтона. Чтобы извлечь доход из этого дела, Дюк сочинил пьесу под названием «Double Check Stomp», хотя в фильме она впоследствии не прозвучала. С апреля по июнь ансамбль записал эту вещь трижды для разных фирм. Первая и третья версии почти не отличаются друг от друга, за исключением того, что в последней Дюк включил в главную тему структуру, выполняющую функцию ответа медных духовых язычковым, а соло вместо Ходжеса исполняет Карни. Во втором варианте записи участвует аккордеонист Корнелл Смелсер, возможно, просто потому, что он пришел в это время в студию для исполнения с ансамблем другой пьесы — «Accordion Joe».

Мне больше всего нравится первый вариант, выполненный для фирмы «Виктор». Это лучшая из трех работ. Как обычно, Дюк из минимума материала извлекает максимальный результат. Пьеса состоит из короткого вступления, которое затем повторено в качестве коды, и тридцатидвухтактовой варьируемой мелодии, построенной на основе двухтактового мелодического фрагмента, которым начинается и заканчивается запись. В остальном это

цепь сольных эпизодов со скупым аккомпанементом. Украшением служат бурные хот-соло в исполнении Майли, подражающего манере Армстронга, соло Ходжеса и Нэнтона, а также то, что тема, при всей ее краткости, весьма привлекательна и ансамбль играет ее с большим воодушевлением.

В самом фильме, однако, звучат два других произведения, которые с точки зрения композиции значительно более интересны, чем «Double Check Stomp», несмотря на наличие в ней великолепных образцов солирования. Первая пьеса, «Ring Dem Bells», надолго войдет в репертуар Эллингтона. По рассказу Луиса Меткафа, Грир принес как-то набор колокольчиков, и Дюк, заинтригованный, сейчас же принялся за сочинение, чтобы использовать эту новинку. Сонни совершенно не представлял себе, какой из колокольчиков как звучит, и пометил их крохотными кусочками бумаги. Однажды местные проказники перепутали все метки, и Сонни выдал подряд серию невыносимо фальшивых звуков. Но при этом он так искренне и простодушно расплылся в улыбке, что зал простил накладку.

В основе пьесы «Ring Dem Bells» лежит очень простая мелодическая идея, здесь применена стандартная аккордовая последовательность, а эффект достигается за счет азартной игры Уильямса, Ходжеса и остальных. За два сеанса в Голливуде ансамбль сделал четыре дубля для фирмы «Виктор», а пятый — для «Оке» в Нью-Йорке. Все записи очень походят одна на другую, если не считать некоторых различий в солировании. Пьеса вызывает интерес благодаря чрезвычайно изобретательному использованию в ней приема «вопрос-ответ», что сообщает простой исходной мелодии большую ритмическую сложность. Вопросно-ответные структуры исполняются поочередно колокольчиками и медными духовыми, Ходжесом и медными духовыми, Ходжесом и Кути Уильям-сом, поющим в манере скэт, колокольчиками и саксофонами и, наконец, медными духовыми и Бигардом. (Дубли отличаются друг от друга очень незначительно.) Каждая вопросно-ответная структура теоретически представляет собой двухтактовое построение, но практически «вопрос» начинается с опережением даун-бита на две-три доли, соответственно смещается и «ответ», так что мелодическая линия неравномерно накладывается на «квадратную» шестнадцатитактовую структуру пьесы.

Эллингтон, однако, достаточно осторожен, чтобы не злоупотреблять этим приемом, и вопросно-ответные разделы чередуются у него с сольными эпизодами. Но и здесь Дюк добивается разнообразия: каждое соло имеет свой, особый, иногда очень ненавязчивый, аккомпанемент. Например, в первой

записи для фирмы «Виктор» Бигарда сопровождают только банджо и контрабас, Карни — банджо, контрабас и фортепиано. Создавая фон Нэнтону, Эллингтон использует отдельные половинные и целые длительности, лишь очерчивая контуры гармонии. Бас и банджо аккомпанируют перекличке Ходжеса и Уильямса. Кути играет на фоне напряженных саксофонных риффов с подключением единственного контрабаса из ритм-секции. Почти во всех биг-бэндах в исполнении практически постоянно участвует полный набор ритмических инструментов, за исключением тех случаев, когда гитара или бас солируют. У Эллингтона, однако, оказалось достаточно воображения, чтобы разбивать ритмическую секцию и по-разному группировать инструменты, достигая многообразия, зачастую как бы подспудного, и вновь и вновь демонстрируя свое мастерство.

Кроме того, тональность пьесы меняется с до мажора на ми-бемоль мажор как раз перед сольным эпизодом Уильямса, а два последних хоруса содержат прекрасный материал для секции саксофонов и медных духовых.

В целом композиция «Ring Dem Bells» достойна заслуженной ею репутации. Непрекращающееся движение, контраст, сдвиги и изменения как в рельефных мелодических формах, так и в деталях бэк-граунда… Соло превосходны — Уильямс опять цитирует Армстронга, — а ансамбль постоянно свингует.

Вторая значительная работа из фильма «Шах, еще раз шах» называется «Old Man Blues» и является одной из наиболее известных вещей этого периода. Было сделано два различных варианта для фирм «Виктор» и «Коламбиа». Здесь мы рассмотрим запись для «Коламбиа». Это одна из типичных для Эллингтона пьес. Она открывается двадцатитактовым вступлением в размере на 2/4, звучание которого вызывает представление о поезде, стоящем на станции и выпускающем клубы пара. Внезапно ансамбль переходит к главной теме, меняя размер на 4/4. Эта тема — очень жизнерадостная мелодия, представляющая собой стандартную тридцатидвухтактовую форму, характерную для популярных песен. За изложением темы следуют соло в исполнении ведущих музыкантов ансамбля, которые переключаются с бриджа на тему и обратно. Затем, ближе к завершению, звучит восьмитактовая интерлюдия в размере на 2/4, сменяющаяся повтором главной темы, постепенно замедляющейся до полной остановки в конце — так поезд тормозит перед очередной станцией. Задумана ли эта пьеса как подражание движению поезда, я не знаю. Но этот эффект в ней, несомненно, присутствует. Здесь нашли применение многие типичные для Эллингтона приемы: горячий стремительный свинг,

исполненный контрастов, блестящее солирование и эти неожиданные переходы в размер на 2/4, вдруг на какой-то момент замедляющие движение.

Еще одно произведение этого периода, которое заслуживает большего внимания, — это композиция «It's Glory». Особенный интерес представляет вступительный хорус, где саксофоны играют мелодию, оттеняющую, или же, другими словами, дополняющую, главную тему, излагаемую медными духовыми. Как мы знаем, стиль биг-бэндов, найденный Артом Хикменом и Полом Уайтменом и развитый Флетчером Хендерсоном и его музыкальным директором Доном Редменом, строился на основе противопоставления секции медных духовых и секции язычковых, причем иногда, по мере того как составы оркестров расширялись, тромбоны и трубы получали самостоятельные роли. Обычно, в то время как одна секция играла основную тему, другая либо акцентировала ее быстрыми, ритмичными риффами, либо в промежутках исполняла «ответные» фрагменты, дополняя основную мелодическую линию. Этот прием создания музыкального произведения был продиктован ограниченным набором инструменталистов в танцевальных ансамблях, не обладавших многообразием возможностей симфонических оркестров с их комплектами гобоев, флейт, скрипок и всего прочего.

И Эллингтон, конечно, также прибегал к данному методу, поскольку обойтись без него было нелегко. Но он в большей мере стремился сочинять для второй секции, и особенно для саксофонов, полноценные контрапунктирующие мелодии, тогда как медные вели главную тему. Такое использование контрмелодии является в музыкальном отношении значительно более изысканным приемом, нежели простое акцентирование — по сути чисто ритмическое средство, и именно этот подход станет ведущей особенностью творчества Эллингтона и найдет свое наиболее полное выражение в шедевре 1940 года «Ко-Ко». Однако эта тенденция обнаруживается уже теперь, в первом хорусе пьесы «It's Glory», где линия саксофонов обеспечивает почти постоянный фон мелодии медных духовых, обогащая и поддерживая ее развитие, при этом никогда целиком не сливаясь с ней, но и не вступая в явное противоречие.

Здесь также имеются прекрасные соло Ходжеса, достигшего к этому времени вершины своего мастерства, и Уильямса, который пока не успел раскрыться полностью (на это уйдет еще несколько лет), но начал играть более вдумчиво и организованно. Интересно и одновременное звучание засурдиненного тромбона Нэнтона и кларнета на фоне бриджа, исполняемого Ходжесом. В

целом пьеса «It's Glory» — один из тех драгоценных алмазов, которые Эллингтон учится огранять и отшлифовывать, чтобы затем рассыпать пригоршнями.

Одним из наиболее известных произведений Эллингтона, безусловно, является композиция «Rockin' in Rhythm» (и я тоже очень люблю эту вещь). Вновь перед нами возникают трудности в установлении «происхождения» различных ее частей. Бигард утверждал, что свою лепту внесли он сам, Ходжес и Бро, но, по существующему убеждению, ведущую роль в оформлении главной темы сыграл Гарри Карни, и его имя как автора пьесы стоит рядом с именем Эллингтона. Кути Уильямс рассказывал, что они работали в одном из театров в Филадельфии с комическим актером, певцом и танцором Маркхэмом по прозвищу «Пигмит». «Во время репетиций, — продолжает Кути, — нам все время приходилось подыскивать для него музыку. И тогда они начинали фантазировать. Так и появилась пьеса „Rockin' in Rhythm“. По-моему, первым стал играть Гарри Карни». Джордж Хефер считал, что актером, о котором идет речь, был Снейк Хипс Такер, часто выступавший с Эллингтоном. Называются и имена других комиков. Но, так или иначе, мелодия сразу же понравилась публике, и впоследствии Дюк использовал ее в качестве аккомпанемента для одного из хот-танцевальных номеров Бесси Дадли.

Эллингтон вновь и вновь записывал эту композицию. Первые три сеанса — для фирм «Оке», «Мелотоун» и «Виктор» — состоялись зимой 1930-1931 годов, причем темп исполнения раз от раза ускорялся. Первые два варианта практически идентичны, третий, сделанный для компании «Виктор», имеет некоторые незначительные отличия. Существует два дубля этой записи.

Структура пьесы проста. Большая часть ее написана в тональности до мажор с интерлюдией в ля миноре. Она начинается саксофонным хорусом, излагающим главную тему, с краткими ответными построениями, исполняемыми на трубе. (Речь идет о пластинке фирмы «Мелотоун».) Кути играет заранее подготовленное соло, фоном которому служит фигура, исполняемая саксофоном и развертывающаяся параллельно линии Кути. Этот прием стоит того, чтобы уделить ему некоторое внимание. Западная музыка, как правило, либо гомофонна, то есть представлена простой мелодией, вроде тех, что принято распевать, стоя под душем, либо гармонична, то есть подчинена традиционным гармоническим законам, либо полифонична, то есть построена на ритмически отличных мелодических линиях, где два или более голоса одновременно ведут самостоятельные мелодии. Существует и четвертая система, не характерная для

Запада, но весьма распространенная в музыке других регионов, и особенно в музыке африканских племен. Это гетерофония. Здесь побочные голоса исполняют варианты основной мелодии, не особенно заботясь об их гармоническом соответствии. Можно сказать, что гетерофония располагается где-то между гармоническим и полифоническим типами изложения.

Если учесть широкое использование гетерофонии в африканской музыке, станет понятно, что этот способ изложения не мог не найти применения в джазе. Мы всегда обращали внимание на то, что новоорлеанские оркестры исполняли полифоническую музыку. Ведущую партию играл корнетист, кларнетист расцвечивал ее мелизмами, а тромбонисты обеспечивали сопровождение, осуществляя связь между фразами. Эта система была заимствована из маршей, столь популярных в те годы. В сущности, именно этот подход с самого начала освоили белые музыканты диксиленда. Но в негритянских оркестрах то, что принималось за полифонию, по сути дела, больше походило на гетерофонию. Луи Армстронг, будучи вторым корнетистом у Кинга Оливера, играл свою партию, не стремясь к гармоническому соответствию с мелодией Оливера, но и не противопоставляя себя ему. Следуя гетерофонной системе, он вел свою линию параллельно.

Эллингтон, как мы убедились, имел смутное представление о ранних формах негритянской музыки, но другие члены ансамбля, и в их числе новоорлеанец Барни Бигард, неплохо в них ориентировались. Я подозреваю, что именно Барни предложил воспользоваться данным приемом. Как бы то ни было, находка оказалась к месту.

После соло Кути следует повтор главной темы, а затем Нэнтон солирует в своей обычной манере на фоне упрощенного варианта фигуры, служившей аккомпанементом для трубы. Далее главная тема еще раз повторяется с постепенным замедлением, а труба завершает пьесу короткой каденцией.

Все чрезвычайно просто: здесь почти нет взаимодействия солистов и различных инструментальных групп — приема, перенятого Эллингтоном у Хендерсона. Ведущая роль отводится главной теме, благодаря заключенной в ней внутренней энергии. И такое решение свидетельствует об остром музыкальном чутье Дюка и его способности понять и оценить мелодию и на ее основе построить цельное музыкальное произведение. Перед нами незаурядная тридцатидвухтактовая структура. Тема состоит из трех четко различающихся мотивов и особенно интересна тем, что в ней применена перекрестная ритмика.

Первый мотив начинается тремя четвертными

длительностями и в дальнейшем видоизменяется. Любопытно, что эти звуки в конце второго такта полностью совпадают с долями бита, тогда как импровизирующий джазовый исполнитель почти инстинктивно сыграл бы их с большим отставанием. Но даже спустя многие годы, когда ни один джазовый аранжировщик уже ни в коем случае не пошел бы на то, чтобы такое количество четвертных длительностей соответствовало биту, Эллингтон упрямо продолжал играть по-прежнему. И это позволяет предположить, что он предпочитал именно данный путь.

Первый мотив внезапно сменяется «синусоидной» фигурой, где акцентирование второй половины каждой доли приводит к метрическому сдвигу. Этот прием повторяется на протяжении восьми тактов, а затем возникает очень простая фигура из долгих звуков, издаваемых саксофонами, с короткими «ответными» построениями, исполняемыми на трубе. Эта фигура также повторяется на протяжении восьми тактов. Третий мотив открывается однотактовой синкопированной фигурой, которая вновь наводит на мысль о перекрестных ритмах и повторяется на протяжении четырех тактов. Естественно предположить, что и это четырехтактовое построение будет повторено, как уже дважды случалось, но на четвертой доле второго такта неожиданно вырастает абсолютно новая фигура, которая развивается по нисходящей, занимая четыре такта и увеличивая протяженность этой мелодии до десяти тактов, а всей темы в целом — до двадцати шести.

Все здесь выглядит очень разумным: пять или шесть небольших фигур, составляющих главную тему, просты, причем по крайней мере две из них не что иное, как самые заурядные клише. И тем не менее они связаны друг с другом таким образом, что неизбежно порождают ощущение новизны, неуловимости превращений. И это ощущение Эллингтон передает со все возрастающим мастерством. Для развертывания темы характерны многократные внезапные переключения, но стоит справиться с первым мгновенным шоком, как мы немедленно осознаем, насколько уместен очередной новый поворот в развитии мелодии.

В целом пьеса «Rockin' in Rhythm» демонстрирует способность Эллингтона достигать максимального результата, располагая лишь минимальными возможностями. Гарриет Милнс, анализируя эту композицию, пишет: «Целое значительнее, чем сумма слагаемых. Структура удачно разделена на сольные эпизоды и работу инструментальных групп, хотя части и не симметричны, и включает достаточное количество повторяющегося материала, что позволяет обеспечить связность, не переходя при этом ту грань, за которой начинается скука».

Я полностью согласен с такой оценкой. Краткая минорная интерлюдия, которая на первый взгляд может показаться чем-то чужеродным, в действительности является той непременной каплей горечи, которая необходима именно в данный момент, чтобы оттенить беззаботную, едва ли не ликующую музыку, звучащую в предыдущих и последующих разделах пьесы. Я рискнул бы назвать Эллингтона не драматургом, подобным Бетховену, и не архитектором, подобным Баху, а кулинаром, составителем меню. Возможно, это сравнение выглядит неправомерным, но оно вполне отражает существо дела. Эллингтону в необычайной степени свойственна была чувственность. Он любил женщин и не раз похвалялся, будто может перепить любого (что, разумеется, не соответствовало реальности). Когда-то он даже пытался тягаться с такими выпивохами, как Фэтс Уоллер и Арт Тейтум, но, к счастью, не преуспел в этом. Ведь алкоголь сгубил Уоллера в тридцать девять лет и стал одной из причин преждевременной смерти сорокашестилетнего Тейтума. Дюк любил калорийные продукты: яйца, бифштексы и больше всего мороженое. По рассказам его сестры Рут, для мороженого он выделил специальную серебряную ложку и покупал его сразу по четыре кварты «*1 кварта — 0,946 л.*», Дюк мог даже обед начать с мороженого, а затем уж взяться за бифштекс. На десерт, вспоминает Дерек Джуэлл, он заказывал особое блюдо из «шоколадного торта, сладкого яичного крема, мороженого, варенья, яблочного соуса и сбитых сливок».

Естественно, что к сорока годам он сильно располнел и в течение долгих лет не мог избавиться от лишнего веса. Однако со временем Дюк значительно уменьшил дозу спиртного, а в 1955 году его домашний врач решительно потребовал, чтобы он похудел. К шестидесяти годам Эллингтон почти полностью отказался от алкоголя, а свою диету практически ограничил бифштексами, черным кофе и грейпфрутами.

Однако аскетизм не являлся его природной склонностью. В его автобиографии целая глава, около десяти страниц, посвящена еде и продуктам, что встречается далеко не в каждой книге такого рода. Поэтому сравнение Эллингтона, обдумывающего свою композицию, с кулинаром, составляющим меню, не так уж несуразно. И в пьесе «Rockin' in Rhythm» он радует нас маленькими сюрпризами и лакомствами, предлагая бокал лимонного шербета после мяса по-бургундски и украшая кушанье молотыми орехами или грибами.

Еще одно произведение этого периода, заслужившее высокую оценку поклонников Эллингтона, — «Echoes of the Jungle». Это бенефис Кути Уильямса, и Гюнтер Шуллер высказывает догадку,

что по крайней мере главную мелодию написал сам Уильямс. Пьеса, однако, не сводится лишь к работе Кути. В ней изобилие контрастов — этих внезапных звуковых трансформаций, столь любимых Эллингтоном. Композиция начинается простой восьмитактовой темой у медных духовых с сурдинами, которую Ходжес разнообразит, дополняя различными вставками. Затем следует соло Ходжеса на фоне стихающего звучания духовых. Сыграв восемь тактов, солист внезапно вырывается в «открытое пространство», чтобы затем через шестнадцать тактов вновь предстать в прежнем окружении засурдиненных духовых еще на шестнадцать тактов. Ходжес исполняет короткую четырехтактовую интерлюдию на этом фоне, завершая ее неразрешенной ноной, а затем возникает абсолютно новая тема у бас-кларнета в духе минорного блюза, сопровождаемая отдельными «мерцающими» гитарными вставками. Следующие четыре такта представляют собой перекличку в том же миноре между том-томами и медными духовыми с сурдинами. Затем Нэнтон в граул-манере играет минорный блюз, на смену которому внезапно приходит первоначальная восьмитактовая тема в мажоре, исполняемая засурдиненными медными вместе с Ходжесом. Тему подхватывает трио кларнетов, звучащее на фоне тех же медных духовых. Но через четыре такта совершенно неожиданно для нас кларнеты переходят в минорную тональность, взмывая все выше и выше перед кодой, а медные духовые тем временем глубоко внизу завершают свою партию.

Пьеса «Echoes of the Jungle» написана в «стиле джунглей», уже ставшем привычным для круга поклонников Эллингтона. Этот «функциональный» номер вошел в число значительных музыкальных произведений XX века. В нем поражает мастерское использование приема сопоставления тональностей и изобретательность в чередовании контрастирующих разделов. Все здесь непредсказуемо, ничто не вытекает из предыдущего; каждый поворот как шаг в неведомое: интерлюдия Ходжеса не предвещает появления загадочной и устрашающей минорной темы, возникающей столь непосредственно; внезапный прорыв кларнетов в минор в конце пьесы также невозможно предугадать заранее.

В более крупной форме такое отсутствие логики, стройности изложения породило бы у слушателей чувство досады и неудовлетворенности. Когда речь пойдет о крупных концертных произведениях Эллингтона, перед нами не однажды встанет вопрос, на каком основании тот или иной материал вообще сводится воедино. Но в короткой пьесе, продолжающейся около трех минут, строгая взаимосвязь всех частей не всегда

необходима. Действительно, тщательное сцепление разделов в такой композиции может оказаться ошибочным, неуместным, поскольку способно лишить работу непосредственности, сделать ее заранее предопределенной. Пьеса «Echoes of the Jungle» дарит нам бесконечные сюрпризы.

«Джунглевые» номера типа «Echos of the Jungle» и хот-свинги, подобные «Ring Dem Bells», прочно вошедшие в репертуар ансамбля еще во время выступлений в «Коттон-клаб» и создавшие ему репутацию, по-прежнему оставались ядром любого концерта. Но теперь наступил момент, когда новое, несколько печальное настроение находит все более явное свое выражение. Чаще и чаще Эллингтон отдается этому чувству, создавая такие мелодии, как «Blue Mood», «Blue Tune» и «Clouds in My Heart». Для них характерна более мягкая, пастельная звуковая палитра. Дюк также в большей мере полагается здесь на ансамблевое исполнение в противовес былому увлечению сурдинными эффектами и диссонантными гармониями. Одной из таких композиций является пьеса «The Mystery Song», незаслуженно обойденная вниманием. Она предназначалась для сопровождения танцевальной группы «Степ Бразерз», работавшей в «Коттон-клаб», и, возможно, задумывалась как очередной экзотический «джунглевый» номер, но в действительности принадлежит к числу эллингтоновских «пастелей», выдержанных в светлых, печальных тонах. На главную тему автора, вероятно, натолкнуло знакомство с целотоновым ладом, которым к тому времени стали широко пользоваться при создании джазовых произведений. Во всяком случае, в этой теме богато представлен хроматизм и, если говорить о первом ее изложении засурдиненными медными, передается ощущение затухания, постепенного оцепенения. Следом за ней возникает контрастная, веселая и довольно насыщенная мелодия в исполнении саксофонов, которая, кажется, настолько легка, что парит над землей. Затем грустная засурдиненная мелодия возвращается, теперь ее уже играет Карни, а Бигард обеспечивает импровизированное *obligato.* В заключение весь состав исполняет тщательно продуманную и опять весьма насыщенную мелодию, которая представляет собой вариацию на главную тему. На мой взгляд, этот раздел — единственная неудача данной работы, поскольку сделан он в традициях симфоджаза, особенно пропагандировавшегося Полом Уайтменом. Приверженцы этого стиля отдавали особое предпочтение вычурным, претенциозным средствам выразительности, таким, как, например, использованные в этой вариации триоли из четвертных длительностей. Данный прием встречается повсеместно в музыке кино, приводя к созданию

псевдодраматических эффектов, но крайне редко присутствует в джазовых импровизациях. Раздел лишен убедительности первой части и обнаруживает ранние симптомы будущей слабости Дюка Эллингтона к тому, что он считал «серьезной музыкой». И тем не менее в композиции «The Mystery Song» достоинств больше, чем недостатков. Она доказывает, что Дюк обретает все большую веру в себя и в свои творческие возможности.

Одной из лучших среди «пастелей» является пьеса «Blue Mood». Она начинается короткой интродукцией, вслед за которой Бигард под аккомпанемент засурдиненных медных играет на бас-кларнете грустную, сложную в мелодическом отношении мелодию. Некоторые аккорды сопровождения диссонирующие, но Эллингтон сплетает их столь мастерски, что они не сгущаются, как тяжелые грозовые тучи, а пролетают над нами, подобно легким облакам в ветреный день. В следующем разделе представлена перекличка между засурдиненными трубами и тромбонами. Это стандартная тридцатидвухтактовая форма, сокращенная вдвое, где вместо привычной суммы тактов 16 + 8 + 8 использована половинная — 8 + 4 + 4. Короткий четырехтактовый бридж построен как медленная нисходящая фигура, исполняемая тромбоном с сурдиной. Далее повторяется главная тема, первый раз ее играют саксофоны в плавной манере *legato,* второй — медные духовые. Их *staccato* звучит драматически, напряженно и сопровождается ударами в тарелки на второй и четвертой долях бита. Эта композиция — классическое выражение пристрастия Эллингтона к контрасту. Вот и все, что можно сказать о пьесе. Но в ней последовательно передается настроение легкой меланхолии, которое в конце внезапно сменяется взрывом отчаяния — как при виде картины всеобщей несправедливости. Перед нами новое свидетельство способности Эллингтона извлекать многое из минимума, проявляя изобретательность при сочетании тонов звуковой палитры и искусно используя диссонанс.

Из всех мелодий, которые вспоминаются, когда произносят имя Эллингтона, первой, возможно, будет «Mood Indigo». Она является, пожалуй, едва ли не квинтэссенцией его стиля — необычность тембров, приглушенные тона, мечтательное, лирическое настроение. Как ни удивительно, многое в этой композиции тем не менее далеко не типично. Эллингтон как композитор очень изобретателен. Он широко пользовался полифонией, диссонансами, контрастами. Однако пьеса «Mood Indigo» — само воплощенное спокойствие. Здесь нет полифонии, аккорды по преимуществу просты, а контраст между частями минимален. Мелодия разворачивается медленно и прерывается

внезапно, подобно тому, как солнце неспешно клонится к закату и вдруг исчезает за горизонтом.

Кто именно сочинил эту композицию, точно неизвестно. Сам Дюк рассказывал, что как-то ему потребовался четвертый номер для одного из сеансов звукозаписи, запланированных Миллсом, где должны были участвовать шестеро музыкантов. Накануне вечером в ожидании обеда Дюк и написал новую вещь. Однако дискографические данные свидетельствуют, что в день записи в студии присутствовал весь ансамбль и из всех записанных произведений лишь «Mood Indigo» предназначалась для малого состава.

Барни Бигард утверждал, что автором мелодии является именно он. В конце концов, выдвинув иск против Эллингона, он выиграл дело, подписал пьесу своим именем и стал получать авторские. Он поведал своему биографу Барри Мартину, что первую тему написал Лоренцо Тио Младший, в прошлом педагог Бигарда, обучавший его игре на кларнете еще в Новом Орлеане. Тио приехал в Нью-Йорк в надежде продать какие-то свои мелодии. Одну из них Бигард и «позаимствовал». «Кое-что я изменил, например бридж ко второй теме, и соединил вместе то, что на самом деле в основном принадлежало мне и лишь частично — Тио». Однако Эл Роуз, знаток новоорлеанского джаза, утверждал, что слышал эту композицию от начала до конца в исполнении оркестра Пайрона еще до того, как появилась пластинка Эллингтона.

По словам Дюка, на следующий день после сеанса Тед Хьюсинг, как обычно, попросил дать перечень мелодий для очередной передачи. В программу включили и эту. В результате ансамбль получил множество откликов от радиослушателей. Потом Миллс придумал слова. Вот так все и началось. Бигард рассказывал: «Мы ничего такого не ожидали, но она вдруг ни с того ни с сего стала популярной. Так уж получилось. Я прошляпил все на свете и за двадцать восемь лет не получил ни копейки авторских. Авторами считались Эллингтон и Миллс». Первый раз пьеса вышла под названием «Dreamy Blues», но Бигард уверяет, что в ансамбле ее всегда называли «Mood Indigo», а переименование — как всегда, без всякого уведомления — произвела фирма звукозаписи. Роуз, однако, утверждает, что название «Dreamy Blues» использовал Пайрон.

Первоначально, с октября по декабрь 1930 года, ансамбль выпустил три пластинки для компаний «Брансвик», «Оке», «Виктор». Первые две записи сделаны составом из семи человек. Они практически идентичны. В сеансе для фирмы «Виктор» участвовало больше музыкантов. Неявным, но ощутимым

изменениям подверглась и аранжировка. Критики по преимуществу предпочитают более ранние работы, выполненные малым составом. На мой взгляд, наиболее удачен вариант для «Оке» — здесь лучше звуковой баланс.

Композиция проста до чрезвычайности. В ней нет ни интродукции, ни коды, если не считать одного или двух звуков, которыми Эллингтон завершает пьесу. Первая тема исполняется знаменитым трио — это труба и тромбон с сурдинами, а также кларнет. Такое объединение инструментов было рискованным и требовало воображения, и тем не менее оно оказалось до того удачным, что и по сей день воспринимается как некое чудо. Еще более смелым представляется то, как Эллингтон использует низкий регистр кларнета, добиваясь матового, мрачного звучания, которое лучше всего сочетается со звучанием засурдиненных медных.

Мелодия этой темы настолько лаконична — семь звуков, исполняемых на протяжении четырех тактов в медленном темпе, — что ее даже трудно назвать мелодией. Но она достигает цели, так как аккорды видоизменяются путем незначительных смещений в партиях одного или двух инструментов. Например, сдвиг на полтона в партии кларнета приводит к изменению аккорда в конце первого такта. Медленный темп сохраняется.

Далее следуют соло Бигарда и Уэтсола на основе второй темы. И вновь здесь все нетипично. В лучших работах Эллингтона темы содержат переходы в далекие тональности, претерпевают изменения в плане тембра и настроения. На этот раз темы близки — единая тональность, сходный аккомпанемент, родственные мелодии.

Вызывает интерес один момент: Уэллман Бро ведет усложненную басовую линию, то и дело «разбрасывая» пассажи восьмыми длительностями и создавая фон различным и разнотипным фразам солистов. Эти короткие быстрые басовые фигуры составляют затаенный контраст по отношению к царящему здесь общему духу спокойствия.

И, наконец, последнее, о чем следует упомянуть, — это краткая фортепианная интерлюдия, где Эллингтон использует свою излюбленную пониженную сексту. Затем повторяется вступительный хорус. Вот и все. Но, как и всякое великое музыкальное произведение, композиция порождает в нас ощущение цельности и законченности, того, что все нужное сказано. Дюк Эллингтон исполнял пьесу «Mood Indigo» тысячи раз и вновь и вновь записывал ее, но ему ни единожды не удалось достичь уровня этих первых работ, где были заняты три духовых инструмента и ритмическая секция. Вот уж воистину: мал

золотник, да дорог.

Однако, несмотря на всю значительность этого сочинения, важной вехой на творческом пути Эллингтона стало другое его детище — «Creole Rhapsody», первая из крупных, или концертных, вещей композитора. Идея писать джазовые произведения, копируя форму того, что, на мой взгляд, и сегодня следует называть классической музыкой, едва ли принадлежит Эллингтону. Еще двумя десятилетиями раньше Скотт Джоплин создал две оперы в стиле регтайма — «Почетный гость» (впоследствии утраченную) и «Тримониша», полную постановку которой осуществили лишь в 70-е годы. Однако подлинным популяризатором симфоджаза выступил Пол Уайтмен. Его отец был дирижером, а сам Пол получил классическое музыкальное образование. Уже в самом начале 20-х годов в его голове зародилась мысль о симфоническом джазе. В 1924 году он заказал Джорджу Гершвину произведение такого рода для исполнения в знаменитом концерте, который Уайтмен давал в «Эолиэн-холл» в Нью-Йорке. То, что написал Гершвин, оказалось «Rhapsody in Blue», а концерт имел сенсационный успех и получил широчайшее освещение в прессе, осуществленное ведущими музыкальными критиками. В 1924 году в ответ на выступление Уайтмена конкурирующий с ним бэнд-лидер Винсент Лопес организовал в зале «Метрополитен-опера» концерт с участием оркестра из сорока музыкантов, где прозвучало сочинение У. К. Хэнди «Evolution of Blues». В 1928 году Джеймс П. Джонсон исполнил симфонию «Yamecraw» в «Карнеги-холл», а аранжировщик Уайтмена Ферд Грофе создал целый ряд симфоджазовых композиций, наиболее знаменитая из которых, «The Grand Canyon Suite», включает известную мелодию «On The Trail». Бикс Бейдербек под впечатлением картин французских импрессионистов написал небольшую фортепианную сюиту из четырех пьес, и в их числе «In a Mist», которую он сыграл в 1928 году в «Карнеги-холл» как одну из частей фортепианного трио. Так что в 20-е годы предпринималось бесчисленное множество попыток соединить джаз и классическую музыку.

Появление в Соединенных Штатах симфоджаза явилось важным культурным событием этого периода, ознаменовав возможность нового отношения к джазу как к серьезному искусству в том случае, если джазовое произведение облачалось в формы более значительные, чем тридцатидвухтактовая структура популярной песни. В общем, эти симфоджазовые пьесы вносили джазовые ритмы, тембры, традиционную джазовую гармонию в сонатную форму, сюиты, поэмы и т. п. Для того чтобы получить титул симфоджазового произведения, композиции должны были

продолжаться дольше обычных трех минут и не следовать стандартной тридцатитактовой структуре AABA. Струнные, валторны, гобои и фаготы помогали придать их звучанию симфонический характер. Но самым главным условием являлось использование формы, типичной для классической музыки.

Эллингтон и Миллс обладали вполне достаточными представлениями о том, что такое симфонический джаз. В 1931 году, когда Эллингтон покинул «Коттон-клаб», чтобы начать выступления на сцене «Ориентал-тиэтр» в Чикаго, и уже не имел возможности участвовать в радиотрансляциях, Миллс приступил к поиску новых способов рекламирования оркестра. В один прекрасный день во время работы в «Ориентал-тиэтр» Миллс, как рассказывают, любезно сообщил журналистам: «Завтра у нас большой день. Премьера нового крупного произведения — рапсодии». После чего Дюк всю ночь не сомкнул глаз, сочиняя пьесу. Эллингтон предпочитал уверять, что придумывал тот или иной из своих лучших номеров на ходу, в такси или же в студии звукозаписи, как, например, «Mood Indigo». На самом деле первый вариант «Creole Rhapsody» был записан в январе, еще в те дни, когда ансамбль находился в Нью-Йорке. Дюк, набравшись опыта у Миллса и Неда Уильямса, оценил к тому времени пользу рекламы, и я подозреваю — но это, разумеется, всего лишь догадка, — что всю эту историю они сварганили ради будущего успеха. Эллингтон проработал композицию — и, безусловно, большую ее часть — в студии, а объявление о «премьере» задержали до тех пор, пока пластинка не вышла в свет несколькими неделями позже. Во всяком случае, я почти уверен, что вся затея с «Creole Rhapsody» была, по крайней мере отчасти, не чем иным, как рекламным фокусом, но ее последствия оказались непредвиденными.

Два варианта композиции появились в 1931 году. Первый для фирмы «Брансвик» 20 января, второй — для «Виктор» 11 июня. Миллс пользовался в компаниях звукозаписи относительной свободой и мог делать то, что считал нужным, поскольку, по общему признанию, обладал исключительным коммерческим чутьем. Однако на сей раз воспроизведение серьезного сочинения, занимавшего обе стороны пластинки, явно выходило за рамки имеющихся у него полномочий, и фирмы первоначально не особенно одобряли эту идею.

Первая запись продолжалась шесть минут, вторая, с добавлением совершенно новой мажорной темы и различных интерлюдий, растянулась более чем на восемь, и ее пришлось выпустить на диске диаметром двенадцать дюймов. В целом первый вариант носит более джазовый характер, тогда как

второй, лучше продуманный Эллингтоном, безусловно, раскрывает его подход к тому, как должно выглядеть подобное произведение. Именно эту запись мы и рассмотрим.

В пьесе широко использована хроматика, что не совсем обычно для джазовых композиций того времени. Это проявляется как в тенденции к изменению аккордов путем полутоновых мелодических сдвигов, так и в применении многочисленных хроматических интервалов в самих гармониях. Энергичная переменчивая начальная тема в ми-бемоль миноре излагается блок-аккордами, смещающимися хроматически. Бигард на кларнете обеспечивает «ответы» на звучащие в ней фразы. По мере того как аккорды чередуются, контрабас переходит от акцентирования первых и третьих долей такта к акцентированию вторых и четвертых, предвосхищая метрический сдвиг; смещение акцентов в шестом и седьмом тактах мелодии приводит к изменению размера. Тема вполне соответствует почерку Эллингтона. По сути она очень проста, но необычна в гармоническом отношении, интересна ритмически и в известной степени полифонична.

За фортепианной интерлюдией, для того чтобы замедлить темп и поменять тональность, исполняются два сольных эпизода в блюзовой манере, а затем следует повтор главной темы, причем на этот раз вторую партию ведет Ходжес. Далее саксофоны играют еще одну интерлюдию, и вновь на протяжении восьми тактов звучит основная тема. Потом Эллингтон опять замедляет темп, готовясь к переходу в тональность ля-бемоль мажор. Здесь возникает вторая тема — медленная, красивая, несколько печальная тридцатидвухтактовая мелодия, в основе которой лежит четырехтактовая фраза с неразрешенной большой септимой — интервалом, обладающим характерным, немного скорбным звучанием. И, как обычно, в нарушение всех норм Дюк разрешает септиму нисходящим движением.

Эту тему играет Артур Уэтсол, которому Эллингтон всегда поручал подобные грустные напевы. Ею заканчивается первая половина пьесы, то есть первая сторона пластинки. Вторая сторона открывается второй темой, но уже исполняемой саксофонами. Далее следует фортепианная интерлюдия, а за ней — любопытный фрагмент, где Ходжес на протяжении нескольких тактов стремительно увеличивает темп. Затем вторая тема в свободном темпе звучит на кларнете в сопровождении фортепиано; вновь ненадолго возникает главный мотив; труба и кларнет вступают с короткими вставками; следует еще одно возвращение к основной теме, а затем повтор второй, исполняемой сначала саксофонами, а следом и всем составом

оркестра. Финал смазан, возможно, потому, что время звучания практически истекло.

Музыкальные критики того времени и большинство писавших позже восхищались композицией «Creole Rhapsody» как одной из первых удавшихся попыток придать джазу форму более крупную и усложненную, нежели блюз или популярная песня, которые всегда составляли его основу. Музыковеды считали, что сюиты Гершвина, Грофе и других, в сущности, были не джазовой, а симфонической музыкой, украшенной немногочисленными элементами джаза — синкопированными мелодиями, скрежещущими звуками и случайными джазовыми ритмами. «Creole Rhapsody», если не считать ряда фрагментов, не выдерживающих темпа, — истинно джазовое произведение.

Но критика, в общем, отдавала предпочтение первой, более короткой и, судя по всему, более поспешно выполненной записи. Английский музыковед Чарлз Фокс писал: «Перегруженность напыщенными, замедленными фрагментами немедленно приводит к утрате логичности оригинала. Первоначально жесткий, неумолимый темп обусловил форму произведения; теперь же спад напряжения разрушает целостность композиции». Если Фокс имеет в виду то, что первый вариант отличается большей стройностью, я не могу с ним согласиться. Как мы увидим, один из недостатков более крупных вещей Эллингтона состоит в том, что автор часто включал в них интерлюдии, которые по замыслу должны были служить связующими звеньями, но обычно не оправдывали своего назначения и не несли никакой нагрузки. Еще одна слабость этих пьес заключалась в том, что Дюк, наспех выстраивая их в студии, что бывало очень часто, с ходу насыщал их фортепианными импровизациями только для того, чтобы чем-то занять пространство. Обогатив «Creole Rhapsody» новой темой, не менее, а то и более значительной, чем первая, он оказался перед необходимостью обеспечить и добавочный материал, достаточный для заполнения двух сторон диска. Но то, что он смог предложить, — всего лишь заурядные фортепианные пассажи и интерлюдии. Чередование тем, как мне кажется, сообщает второй записи целостность, отсутствующую в первой. По сути дела, два варианта композиции — это два совершенно различных произведения, и, возможно, к ним так и следует относиться.

Пьеса «Creole Rhapsody» стала переломным этапом в творчестве Эллингтона, ибо для тех, кто видел в джазе потенциально новый вид искусства, она явилась доказательством того, что Эллингтон — настоящий композитор. Именно он поведет джаз по новому пути, отказавшись от приверженности к

импровизированным соло в пользу более сложных и более совершенных форм, базирующихся на тщательно обдуманных структурах, которые, как это впервые продемонстрировано в пьесе «Creole Rhapsody», сохраняют истинно джазовое чувство. В 1932 году этому произведению была присуждена ежегодная награда школ музыки Нью-Йорка как лучшему сочинению, написанному американским композитором. Не все критики согласились с таким решением. Роб Даррелл, в числе прочих, считал, что это и другие более крупные создания Эллингтона «достаточно хороши… но не шедевры», а Джон Хэммонд даже обвинил Дюка в том, что тот пошел на попятный, поддавшись тому, что, по мнению Хэммонда, было «пугалом в искусстве». Но большинство считало данную работу подтверждением перехода Эллингтона в статус одного из ведущих композиторов своего времени. По удачному выражению Барри Уланова, Хэммонд и его сторонники «хотели, чтобы джаз разрушал их представления о приличиях», и задали Дюку жару, когда тот «добился сколько-нибудь серьезного благозвучия в своей музыке».

В период между уходом Майли и отъездом ансамбля в Европу Дюк записал две из наиболее известных своих песен. Одна из них «It Don't Mean a Thing If It Ain't Got That Swing" «*«Разве был бы в этом смысл, если бы не этот свинг» (англ.)»*. Здесь мало что можно сказать о мелодии, как, впрочем, и о словах. Что касается названия, то Кути Уильямс утверждал, будто это его находка. Успех мелодии определялся главным образом этой шутливой фразой, да еще вокальной партией в манере скэт, исполненной Айви Андерсон. Работа певицы стала ее настоящей удачей.

Второй песне — «Sophisticated Lady» — суждено было занять место в ряду непреходящих ценностей XX века. Вопрос о ее авторе остается открытым. Эллингтон рассказывал, что он отдал этой песне больше месяца: никак не получался бридж. Барни Бигард говорил, что мелодию написали Лоренс Браун и Тоби Хардвик. По свидетельству Уланова, «в основу легла тема Тоби Хардвика», Браун утверждал, что основную тему сочинил он, а бридж — Хардвик. В первой записи этой аранжировки оба музыканта выступили в качестве ведущих исполнителей, а для Хардвика пьеса оставалась гвоздем программы до тех пор, пока тот не ушел из ансамбля. Исходя из этих немногочисленных деталей, я склонен считать, что авторство по преимуществу принадлежит Хардвику.

Нисходящее хроматическое движение, лежащее в основе пьесы, вносит в нее оттенок грусти и тоски и действительно навевает представление о печальной даме, пытающейся найти утешение своим горестям в дорогом кафе. Бридж составляет

резкий контраст основной теме: далекая тональность, движение скорее восходящее, нежели нисходящее, и скорее диатоническое, чем хроматическое. И тем не менее затаенный меланхолический настрой первой части не нарушается. Алек Уайлдер в своем классическом труде «Американская популярная песня» высоко оценил это произведение: «Столь непосредственный возврат к ля-бемоль мажору представляет собой подлинно линеарный эффект и чрезвычайно сложен для вокального исполнения». И это совершенно верно: девять из тринадцати звуков «оборота» (если воспользоваться выражением джазменов) здесь различны, что приводит к возникновению музыкального фрагмента, атонального по характеру.

Первый вариант записи почти целиком состоит из сольных эпизодов с минимальным аккомпанементом и, пожалуй, несколько неуклюж; медные терзают слух жалящим звучанием, а интродукция напыщенна и бьет на эффект. Появившаяся следом версия более интересна с точки зрения партитуры. Некоторые соло заменены оркестровым исполнением, однако различия не особенно существенны. Позже по заказу Миллса блестящий поэт-песенник Митчелл Пэриш написал слова, и песня стала хитом. И все же чаще ее исполняет оркестр без участия вокалиста. Это прекрасная пьеса в «стиле настроения», не нуждающаяся в словах. Достаточно услышать одно лишь название, чтобы представить себе всю картину.

Заслуживает упоминания и еще один любопытный факт, относящийся к этому периоду. Общеизвестно, что в феврале 1932 года оркестр Эллингтона записал попурри из лучших пьес, включая «Creole Love Call» и «Black and Tan Fantasy», на пластинках со скоростью 33 1/3 оборота в минуту, емкость которых почти вдвое превышала емкость обычных дисков на 78 оборотов. Эксперименты с долгоиграющими пластинками велись уже в течение известного времени, но никто особенно не следил за этим. В 1932 году, когда положение в индустрии звукозаписи оставляло желать лучшего, некоторые компании решили использовать новинку в надежде привлечь покупателей. Тогда-то и вышло в свет попурри Дюка.

Но это еще не все. В 1984 году двое исследователей творчества Эллингтона — Стив Ласкер и Брэд Кэй — сравнили записи, которые они считали различными дублями этого попурри. И с изумлением обнаружили, что пластинки абсолютно идентичны. Тем не менее обращали на себя внимание неуловимые нюансы в качестве звучания. Тогда-то Кэй и высказал догадку, что перед ними не что иное, как правая и левая дорожки стереофонической записи. После значительных усилий им

удалось синхронизировать две пластинки и затем выпустить стереозапись этого попурри.

Откуда взялась в те годы стереозапись, остается загадкой, ведь рынка стереопроигрывателей еще не существовало. Кэй предполагает, что это был случайный результат практиковавшейся в те времена одновременной двухканальной записи, к которой прибегали во избежание непредвиденных срывов. Но он также высказывает подозрение, что здесь, возможно, крылось и кое-что еще. Кэй замечает: «Я не могу приписывать все исключительно счастливой случайности, но иначе — как могла в течение нескольких лет продолжаться подобная деятельность, ни в чем себя не проявляя вплоть до сегодняшнего дня?»

В этих работах обращают на себя внимание два момента. Во-первых, очень быстрое фортепианное соло Эллингтона в страйд-манере под названием «Lots o'Fingers», свидетельствующее о том, что Дюк добился значительных успехов, развив свою правую руку, хотя в партии левой руки по-прежнему прибегал к заменам более сложных элементов упрощенными. И во-вторых, нельзя не заметить, насколько великолепно звучание оркестра, усиленное стереоэффектом. Исполнение не лишено недостатков: местами интонирование неудовлетворительно и отдельные вступления неряшливы, но звучание как таковое превосходно. И это заставляет нас прийти к выводу, что ранние записи не позволяют по достоинству оценить ансамбль.

Я уже говорил, что рассматриваемый период был в творческом отношении не столь продуктивен, сколь некоторые другие. И все же в эти годы Эллингтон написал целый ряд своих наиболее известных произведений, в том числе «Ring Dem Bells», «Rockin' in Rhythm», «Old Man Blues», «Mood Indigo», «Creole Rhapsody». Применительно ко многим другим коллективам такой результат мог бы рассматриваться как существенное достижение. Но речь идет — и мы должны помнить об этом — о Дюке Эллингтоне, и на каждую вещь уровня «Mood Indigo» или «Old Man Blues» приходился десяток поделок, записанных на ходу, лишь бы удовлетворить спрос, а многие пьесы и вовсе не принадлежали Дюку. Разумеется, было бы нелепо требовать от композитора, занятого в шоу-бизнесе, постоянно испытывающего давление времени, а нередко и чувство, что собственная работа не более чем однодневка, — нелепо требовать от такого композитора неизменно высокого творческого уровня. Я хочу заметить лишь следующее: Дюк всегда нуждался в подстегивании, одобрении. Если же его потребность не находила удовлетворения, он позволял себе расслабиться.

Сам он был на сей счет абсолютно чистосердечен. В одном из интервью он сказал: «Не будь жесткого срока окончания работы, я бы никогда ничего не завершил». Он любил творить под настроение, вдохновляясь случайным видом, звуком или воспоминанием. Пьеса «Mood Indigo», например, — «всего лишь история о маленькой девочке и маленьком мальчике. Им лет по восемь, и девочка влюблена в мальчика. Они никогда не говорят об этом, ей просто нравится, как он носит шляпу. Каждый день он приходит к ней в дом в определенный час, а она сидит у окна и ждет. И вот однажды он не появляется. „Mood Indigo“ как раз о том, что она чувствует». Композиция «Warm Valley» была навеяна видом сладострастно изогнутого абриса гор; «Happy Go Lucky Local» — образом негра-пожарника на маленькой пожарной машине, который, проезжая мимо домов своих подружек, дул в свисток, подавая им сигнал. Отправными точками почти всех лучших работ Эллингтона служили не музыкальные идеи, а образ или настроение. Более того, его указания музыкантам зачастую облекались в аллегорическую форму. Он мог сказать Кути Уильямсу: «Кутс, ты вступаешь во втором такте очень осторожно, крадучись, тихонько порыкивая, как маленький львенок, который хочет есть, но не может найти свою мать». Он говорил Стэнли Дансу: «Я не верю ни в сложные планы, ни в особые приготовления. Нужно просто дать выход тому, что приходит в голову, а потом, может быть, чуть-чуть подправить». Композитор, творящий под влиянием момента, зависит от капризов настроения и вряд ли способен создать множество работ высокого уровня, когда вдохновение покидает его.

Глава 12

ПУТЕШЕСТВИЕ В АНГЛИЮ

Почти во всех книгах, посвященных Дюку Эллингтону, путешествие его оркестра в Англию летом 1933 года оценивается как переломный момент. Именно там Дюк обнаружил, что среди музыкантов и критиков существует целая группа его горячих приверженцев, наиболее ярыми из которых были композитор Констант Ламберт и молодой музыкант-контрабасист Спайк Хьюз, пытавшийся сочинять музыку. Все эти люди, к превеликому удивлению Эллингтона, видели в нем не просто преуспевающего бэнд-лидера, а одного из ведущих американских композиторов, чья музыка обладала самостоятельной ценностью, а вовсе не служила лишь развлечением для щедрых посетителей «Коттон-клаб». По словам Дюка, он вернулся домой с верой, что, «может, наша музыка и, правда, кое-что значит».

Степень восхищения англичан и вообще европейцев Дюком Эллингтоном несколько преувеличена многими авторами. Случилось так, что некоторые из наиболее значительных работ о Дюке принадлежат англичанам, и их стремление выказать свое английское почитание таланту понятно. В течение долгих лет в кругу исследователей джаза и музыкантов бытовало мнение, что за границей к джазу относились с большей любовью и пониманием, чем на родине. Такая точка зрения никак не соответствовала действительности. Я много писал на эту тему, и интересующиеся данной проблемой могут обратиться за информацией к этим работам. Скажу лишь, что европейцы начали понимать, что есть джаз, в конце 20-х — начале 30-х годов. И хотя к 1930 году в Англии уже имелась горстка пылких и знающих поклонников джаза, а спустя несколько лет его сторонники появились и на континенте, говорить о существовании сколько-нибудь значительного количества любителей этой музыки не приходится. Будучи новинкой, она находила некоторый спрос, особенно когда исполнялась неграми, ведь они в глазах европейцев выглядели еще более экзотично, чем в глазах североамериканских белых. Но даже музыкант такого ранга, как Дюк Эллингтон или Луи Армстронг, не мог рассчитывать на постоянную работу в Англии или на континенте.

Негритянские артисты время от времени с успехом гастролировали в Европе, и некоторые из них, как, например, Ада

Смит, ставшая владелицей ночного клуба в Париже, там и обосновались. После первой мировой войны, когда довольно многие актеры-негры успели побывать за океаном, по стране прокатился слух о том, что в Европе дела обстоят лучше, чем в Америке. Но эти гастролирующие исполнители, как обнаружат музыканты Эллингтона, переоценили терпимость европейцев в отношении других рас: симпатия, выказываемая известным негритянским развлекателям, вовсе не обязательно распространялась на рабочих: арабов, индийцев и негров, приезжавших из Азии, Африки и стран Карибского бассейна. Их считали, в общем, гражданами второго сорта (практически почти так же, как и в Соединенных Штатах). И тем не менее положение негров в Европе было относительно более благоприятным. Их не линчевали, и, хотя они, как правило, не могли рассчитывать на то, чтобы подняться высоко по социальной лестнице, их все же не держали в состоянии полурабства, как на американском Юге. Да, впрочем, и на Севере ситуация оставляла желать лучшего. Эти европейские преимущества особенно ощущали представители мира искусства. Их, конечно, не принимали в любом хорошем отеле или ресторане в Европе, но какие-то двери были для них открыты, и здесь не возбранялись отношения между черными и белыми мужчинами и женщинами, тогда как и то, и другое полностью исключалось в США. Негритянское население европейских и американских городов не могло сравниться по численности, поэтому европейцы почти не испытывали опасений перед тем, что, приоткрыв проход негритянскому певцу или танцору, они уже не смогут остановить лавину негров, ринувшихся в образовавшуюся щель. В течение нескольких лет (до 1933 года) в кругу негров из шоу-бизнеса считалось, что Европа — настоящий рай земной, и многие собирались отправиться туда и увидеть все собственными глазами. Одним из таких путешественников стал Луи Армстронг, который летом 1932 года провел на гастролях в Англии шесть месяцев, а также посетил Париж. Позднейшие сообщения о поездке несколько приукрашивали ее успех, хотя на самом деле она оказалась не так удачна: спрос на Армстронга был не столь велик, как в Америке, и большая часть его времени оставалась незанятой. Однако Луи купался в любви поклонников джаза и музыкантов, наслаждался жизнью и имел возможность общаться с белыми гораздо свободнее, чем у себя на родине. Домой он приехал с твердым намерением вернуться в Англию в ближайшем будущем.

Всю жизнь Эллингтон и Армстронг поддерживали хотя и не теплые, но весьма корректные отношения. (Вместе они записывались лишь однажды, уже в зрелом возрасте.) Когда

Армстронг прибыл в Нью-Йорк в 1921 году, чтобы начать свою карьеру эстрадного артиста, Эллингтон уже успел заслужить репутацию джазового короля Гарлема и стремительно опережал в популярности Флетчера Хендерсона — руководителя самого признанного негритянского оркестра. Армстронг явился конкурентом, претендовавшим на успех у публики. Более того, многие приверженцы джаза и музыкальные критики утверждали, что он, а не Эллингтон, — величайший гений джаза. Все это не могло не задевать Дюка. Не мог он смириться и с мыслью о европейском триумфе Армстронга.

Об успехе Луи за границей был наслышан и Ирвинг Миллс. Ему Европа представлялась новым музыкальным рынком, готовым поглощать музыку в любых формах: на пластинках, в нотных изданиях, в живом исполнении. 12 ноября 1932 года Миллс отправился пароходом из Нью-Йорка в Англию, чтобы выяснить спрос на свой товар, и в первую очередь на Эллингтона и ансамбль «Mills Brothers», которые находились в его ведении. В конце концов он заключил договор с агентством Джека Хилтона о приглашении Эллингтона в Англию с краткими гастролями. Хилтон, самый популярный в Англии руководитель танцевального оркестра, возглавлял также агентство, занимавшееся ангажированием музыкантов. Он организовал выступления Эллингтона в театре «Палладиум», пользовавшемся репутацией самого престижного эстрадного театра в западном мире. Премьера была назначена на 12 июля 1933 года и включена в единую программу с другими, более обычными для этого театра номерами.

В течение зимы и весны 1933 года еженедельник «Мелоди мейкер» публиковал статьи о предстоящих гастролях, так что к тому моменту, когда оркестр прибыл в Лондон, английские музыканты из танцевальных оркестров и любители легкой музыки кипели от нетерпения. Более того, «Мелоди мейкер» выступил организатором специального концерта Эллингтона для музыкантов в кинотеатре «Трокадеро», расположенном на площади Элефант энд Касл и рассчитанном на четыре тысячи человек. Джазовые критики из еженедельника предчувствовали, что английские музыканты не удовлетворятся тем, что сможет предложить «Палладиум».

Оркестр отплыл из Нью-Йорка на пароходе «Олимпия» 2 июня 1933 года под торжественный аккомпанемент фанфар американской прессы, вдохновляемой Миллсом и Недом Уильямсом, новым агентом Эллингтона по рекламе, который сыграет важную роль в восхождении Дюка. Уильямс прошел школу шоу-бизнеса, работая сначала агентом по печати и рекламе

в различных ночных клубах, а затем в театрах компании Балабана и Каца. В этом своем качестве он познакомился с Миллсом и Эллингтоном, когда оркестр выступал в Чикаго в «Ориентал-тиэтр». Тогдашний колоссальный успех навел Миллса на мысль о том, что этот человек может быть полезен. И когда Уильямс в годы депрессии лишился места у Балабана и Каца, Миллс нанял его. Уильямс начал с создания первого руководства по рекламе танцевальных оркестров, а затем взялся за организацию большей части рекламы для Эллингтона. По словам Дюка, он был «светлой головой и бонвиваном», а Барри Уланов описывал Уильямса так: «Небольшого роста лысеющий мужчина, весь вид которого заставлял предположить, будто он что-то продал, и, возможно, что-то очень приличное. Он всегда ходил с цветком в петлице и бриолинил усы, да так, что они блестели. Он носил гетры… и по-настоящему любил Эллингтона, его музыку и распродажу того и другого».

Путешествие через океан было типичным предприятием Уильямса. На палубе играл ансамбль Миллса «The Mills Blue Ribbon Band», газеты прислали своих репортеров, а студия «Парамаунт» — кинооператора. Журнал «Тайм» воспользовался случаем и поместил материал об Эллингтоне и растущем интересе к джазу в Европе. Пройдут годы, прежде чем этот журнал вновь уделит столько внимания джазовому музыканту.

В Англию Эллингтон вез не только оркестр, но и танцовщицу Бесси Дадли, а также вокально-танцевальную пару Билла Бейли и Дерби Уилсона. Совершенно очевидно, что он и Миллс планировали постановку небольшого ревю вроде тех, что пользовались успехом в «Коттон-клаб» и других театрах, где работал Эллингтон. Как вскоре выяснилось, большинство английских музыкантов и критиков ожидало чего-то иного.

Ажиотаж, поднятый английскими журналистами, ничуть не уступал шумихе в американской прессе. Барри Уланов приводит ряд цитат из британских газет, освещавших гастроли Эллингтона. «Ивнинг стандард» назвала его «горячим проповедником бешеной джазовой музыки и гарлемского (sic!) ритма». «Санди экспресс» писала: «Этот оркестр, состоящий из восемнадцати самых „горячих“ в Америке исполнителей (и все они негры), является, по мнению знатоков, лучшим „хот-составом к западу от Лендс-Энда“ «*Лендс-Энд — мыс полуострова Корнуолл, крайняя юго-западная точка острова Британия*». В другой статье говорилось: «Эллингтон, знаете ли, не обычный негритянский джазист. Агент по печати характеризует его как человека „хорошо образованного и с манерами джентльмена“». Далее приводились слова Спайка Хьюза: «Эллингтон и Уолт Дисней — вот, пожалуй, два великих

человека, которых Америка родила без помощи евреев». Это заявление, по всей видимости, озадачило почитателей Джорджа Вашингтона и Авраама Линкольна.

Путешествие через океан было не особенно насыщено событиями, но доставило удовольствие почти всем, за исключением самого Эллингтона, который испытывал патологический ужас перед возможностью кораблекрушения и большую часть времени проводил за выпивкой и картами. Отличаясь огромным самообладанием, Эллингтон, как ни странно, был подвержен многочисленным необъяснимым страхам и суевериям. Он не терпел некоторых цветов в одежде, не дарил и не принимал в подарок обувь, опасаясь, что, по примете, это может привести к расставанию, боялся сквозняков и всегда держал окна закрытыми, не признавал самолетов и отказывался летать до тех пор, пока требования нового времени не вынудили его к этому. Он окружил себя и множеством других аналогичных табу, Найти объяснение этому очень трудно.

К счастью, «Олимпия» не затонула, а благополучно пришвартовалась в порту Саутгемптона в пятницу 9 июля, в 12 часов 30 минут, где ее встречала толпа во главе с Джеком Хилтоном и фотокорреспондентами. Все вместе отправились далее поездом в Лондон, где на вокзале Ватерлоо их ожидали, по оценке «Мелоди мейкер», еще тридцать семь фотографов. К огорчению, среди всеобщего веселья вдруг выяснилось, что ни один лондонский отель не пойдет на то, чтобы принять восемнадцать негров. Таково было первое разочарование в расовой терпимости европейцев, испытанное музыкантами. В конце концов, правда, Эллингтона поместили в престижном «Дорчестере», а остальных расселили в нескольких скромных гостиницах и в меблированных комнатах. В тот же вечер Хилтон устроил прием в честь Эллингтона в своем великолепном доме в Мейфэре, а в 21.00 Дюк был доставлен в Дом радиовещания для интервью.

«Палладиум» являлся по преимуществу эстрадным театром, где давались концерты с участием комиков, актеров, исполняющих вокально-танцевальные номера, а также певцов, предлагавших сентиментальные эстрадные песни. Как Армстронг, так и Эллингтон со своим оркестром никак не соответствовали привычному направлению, представляя собой нечто необычное и даже, пожалуй, странное. Более того, годом раньше значительная часть посетителей «Палладиума» покидала зал, находя, что Армстронг со своими ужимками есть зрелище чересчур экзотическое. Следует иметь в виду, что в 1933 году «джаз» в понимании среднего англичанина являлся не чем иным, как

обычной музыкой в исполнении оркестров, подобных коллективу Хилтона. В их программе могло встретиться порой импровизированное соло, но репертуар главным образом включал популярные мелодии, не выходящие за рамки привычного. Публика располагала минимальными представлениями о подлинных формах джаза, а то и вовсе не имела об этом никакого понятия. Так что пиротехника Армстронга, а также граул-эффекты и рыдания Нэнтона и Уильямса явились для слушателей полной неожиданностью.

Первый выход оркестра состоялся 12 июня в 8 часов вечера. Его выступление было частью программы, начавшейся в 6.30. Музыканты в жемчужно-серых костюмах выглядели очень элегантно. Дюк появился в двубортной жемчужно-серой пиджачной паре и ярко-оранжевом галстуке. Программа ничем не отличалась от того, что Дюк обычно предлагал американской аудитории. Бесси Дадли танцевала шимми под музыку «Rockin' in Rhythm», Айви Андерсон спела последний хит «Stormy Weather» и песню «Give Me a Man Like That». Ансамбль темпераментно исполнил несколько номеров в быстром темпе, таких, как «Bugle Call Rag» и «Whispering Tiger», и сыграл на «бис» пьесы «Some of These Days» и «Mood Indigo».

Публика в целом восприняла программу с энтузиазмом, и в течение первой недели зал «Палладиума» собирал почти рекордное число посетителей. Однако критики из еженедельника «Мелоди мейкер» удовлетворения не испытывали. По их мнению, шоу было не более чем коммерческой безделкой, где Дюк потрафлял непритязательному вкусу аудитории. Обозреватель журнала, по-видимому Спайк Хьюз, писал: «Во-первых, пресса рьяно популяризировала Эллингтона как основателя новой музыки, и всевозможные критики, музыкальные и всякие другие, с нетерпением ждали момента, чтобы услышать ее. Однако они получили только „Mood Indigo“. А где же „Blue Tune“, „Blue Ramble“, „Rose Room“, „Creole Rhapsody“ и прочие номера, которые составляют квинтэссенцию творчества Эллингтона?»

Далее критик высказывал недовольство, что слишком много драгоценного времени было отдано Айви Андерсон и танцорам, а затем выражал надежду на то, что «концерт, устраиваемый „Мелоди мейкер“, предоставит Дюку возможность продемонстрировать более спокойные и характерные для него композиции, которые до сих пор никогда не исполнялись в Лондоне».

Однако, вопреки мнению Хьюза, основная масса поклонников джаза восторженно встречала выступления оркестра. Особый интерес выказывали, в частности, музыканты, и кинотеатр

«Трокадеро» был забит до отказа. Здесь собралось свыше четырех тысяч человек, которые не переставая оглашали зал «одобрительными возгласами и аплодисментами». Тем не менее Хьюз и на этот раз не испытывал полного удовлетворения. В первом отделении концерта Дюк, очевидно следуя указаниям Хьюза, сыграл несколько своих композиций в «стиле настроения», более сложных в гармоническом отношении. Но ему показалось, что публика принимает его не так тепло, как ему хотелось бы, и после антракта он вернулся к более привычной программе. Хьюз был раздражен. Расширенная версия «Creole Rhapsody» скучна и бессмысленна, «Dinah» излишне шумна, а «Сонни Гриру нельзя позволять петь» (то же самое утверждали и многие предшественники Хьюза). Затем, во втором отделении, «началась полоса неудач». Сначала появился Лоренс Браун с пьесой «Trees», а затем прозвучало несколько популярных мелодий, в том числе «Some of These Days» и композиция Дюка «Sophisticated Lady».

Спайку Хьюзу было двадцать один или двадцать два года, когда он обвинил Эллингтона в коммерциализме. Понятно, что он предпочитал пастели Дюка, со свойственной им психологичностью. Вскоре Спайк сам приедет в Нью-Йорк и с американскими музыкантами сделает записи ряда своих сочинений, написанных в стиле, который он считал «стилем Эллингтона». Эти пьесы выполнены в основном в несколько меланхоличной манере, характерной для определенной части творчества Дюка. Все остальное Спайк, похоже, считал пропитанным духом коммерции. Многие сегодняшние критики, наверное, согласятся, что исполнение Лоренсом Брауном композиции «Trees» и пикантные танцы Бесси Дадли заражены этим духом. Но я вовсе не уверен, что те же ценители обвинят в подобном грехе быстрые свинги Эллингтона, такие, как «Lightning» и «Dinah», которые порицал Хьюз.

Однако суждения Хьюза не отражали мнения большинства. После концерта Дюка ожидала толпа возбужденных поклонников. Люди рвали на нем одежду, цеплялись за увозившую его машину. Столь очевидный успех позволил организаторам предпринять в «Трокадеро» еще одну попытку. И вновь все билеты были распроданы. Однако Хьюз и теперь не смирился: «Звучание засурдиненной трубы (в пьесе „Ebony Rhapsody“) еще не повод размахивать руками или делать что-либо подобное в этом роде» (не угодил Хьюзу, судя по всему, Фредди Дженкинс) — и продолжал клеймить публику, которая рукоплескала солистам. Слушатели, однако, не отличались строгостью вкуса, присущей критику, и встречали музыку с энтузиазмом.

В промежутках между концертами Эллингтон, Миллс и

оркестр имели возможность почувствовать себя настоящими знаменитостями. Газеты помещали статьи о Дюке, причем одни называли его «гарлемским Дионисом, пьяным от скверного контрабандного спиртного», тогда как другие величали его «первым композитором необычного дарования, возможно первым самобытным композитором, которого породила Америка». Устраивалось множество изысканных вечеров: коктейль, даваемый Эллингтоном и Миллсом в честь Хилтона, выступление ансамбля в клубе «Панч» перед британской аристократией с последующей публикацией фотографий в светской хронике, наконец, знаменитый прием у лорда Бивербрука, где музыканты выпивали с членами королевской семьи, а принц Уэльский, впоследствии король Эдуард VIII, играл на ударных.

В понедельник, 24 июля, оркестр отправился из Англии в Голландию, где дал концерт в Схевенингене. Выступление прошло с успехом, хотя некоторые рассерженные слушатели топали ногами. Затем состоялись концерты в Париже: 22 и 29 июля в зале «Плейель» и потом в «Казино де Довиль». Здесь, как и в Лондоне, их ожидали приемы, интерес прессы и лестное внимание со стороны немногочисленной, но шумной компании французских любителей джаза. Наконец, усталые и измотанные, но в прекрасном настроении, они в полном составе отбыли в Нью-Йорк.

Нельзя сказать, чтобы гастроли показались музыкантам безоблачно счастливыми. Многие из них возвращались домой разочарованными в расовой терпимости европейцев. Элементы враждебности (в своей основе, возможно, расовой) ощущались в газетных репортажах. Спайк Хьюз и некоторые другие критики пеняли Эллингтону на то, что его программы заражены духом коммерции.

Однако в целом приобретенный опыт не пропал даром. Барри Уланов приводит следующие слова Дюка: «Самое важное, что подарила мне Европа, — это творческий подъем. Это помогло мне преодолеть рутину. Такие вещи дают силу двигаться вперед. Если там считают, что я такая замечательная фигура, то, может, и правда мне удалось сказать свое слово, может, наша музыка действительно что-то значит». За два месяца, проведенных в Европе, Эллингтон привлек к себе внимание людей, занимавших весомое положение в обществе. Английская пресса посвятила ему такое количество материалов, на какое в США он и рассчитывать не мог за столь короткий период. Но самое главное, пожалуй, заключалось в том, что музыканты, журналисты из «Мелоди мейкер», а также критики, как, например, Констант Ламберт, отнеслись к нему как к выдающемуся композитору. Ламберт

напишет в газете «Нью стейтсмен»: «Я не знаю у Равеля ничего, что можно было бы сравнить по изощренности с многообразными сольными эпизодами в середине бурной композиции „Hot and Bothered“, а у Стравинского — ничего сравнимого по динамичности с ее заключительным разделом». И именно эта оценка окончательно убедила Эллингтона в том, что он является — или может стать — настоящим композитором, со всеми вытекающими из этого последствиями, предопределяющими сиюминутную славу и будущее бессмертие. И вновь воспитание, полученное Эллингтоном, обусловило его реакцию на происходящее. Луи Армстронг, годом раньше оказавшийся в аналогичной ситуации, вырос в бедном гетто с очень жесткими нравами, где большинство жителей не умело ни читать, ни писать. Понимание искусства как особого призвания, а личности художника — как хранителя огня было ему недоступно. И когда критики твердили о его «артистической натуре» и призывали не скатываться к коммерции, он не вполне мог уразуметь, чего от него хотят.

Дюк Эллингтон, напротив, принадлежал к среднему классу, где к слову «композитор» почти автоматически прибавлялось определение «великий». Он знал — или же считал, что знает, — что такое «художник», и, если уж ему суждено было стать таковым, он сознавал, что должен соответствовать этой роли.

В значительной мере Дюк обманывал себя относительно собственного успеха в Англии. Шумиха, поднятая в печати, и восторг публики были во многом обусловлены новизной впечатления, производимого ансамблем. Европейские патроны отдавали себе в этом полный отчет и не очень-то стремились подписать новый контракт. К тому же количество любителей джаза в Европе оставалось ничтожно малым и вряд ли превышало несколько тысяч человек, по большей части музыкантов. Более того, у представителей европейского музыкального истэблишмента, в отличие от Ламберта, ни музыка Эллингтона, ни джаз как таковой не вызывали никакого энтузиазма. На это «искусство» смотрели сверху вниз. А во Франции интеллигенция просто относилась к нему с презрением, как, впрочем, и сам Ламберт несколькими годами раньше. Ламберт, в сущности, знал о джазе гораздо меньше, чем ему казалось. Джим Годболт отмечал в своей истории британского джаза: «Что касается джаза, то сердце Ламберта, возможно, и вело его по верному пути, но в своих суждениях и оценках он недалеко ушел от любого из случайных газетных писак…»

Одно лишь остается загадкой: почему Эллингтону понадобилось признание европейцев, чтобы осознать, что его

творчество находит отклик и за пределами «Коттон-клаб». Посетители Гарлема, принадлежавшие к артистическому кругу, говорили ему об этом и раньше. Его принимали в Белом доме, приглашали с лекциями в колледжи. Значительным композитором его считали Р. Д. Даррелл, Дж. Хэммонд и другие музыковеды, причем еще за несколько лет до того, как он отправился в Англию. И тем не менее именно успех в Европе, а не в Америке придал ему уверенности в себе, и Дюк вернулся домой с намерением создавать более серьезную музыку, подобную той, что звучит в композиции «Creole Rhapsody».

Глава 13

НАВСТРЕЧУ ЭРЕ СВИНГА

Дюк Эллингтон возвратился из поездки в Европу, преисполненный сознанием значимости того, что он делает как художник, понимая важность своей работы и необходимость серьезного отношения к ней. Результатом стал один из тех творческих подъемов, когда Эллингтон за несколько месяцев создавал не одно значительное произведение. За год, прошедший после восторженного приема, оказанного ему в Англии, он выпустил пять или шесть из самых знаменитых своих пластинок, написал два неувядающих стандарта и создал симфоническую джазовую пьесу, ставшую предтечей его будущих крупных сочинений.

Первая из заслуживающих внимания записей была сделана в сентябре, месяца два спустя после возвращения из Англии. Констант Ламберт был женат на евразийке, в чьем произношении «Mood Indigo» превращалось в что-то вроде «Rude Interlude» «*Грубая интерлюдия (англ.)*». Вот Дюк и создал вещь под таким названием.

Номер действительно звучит как интерлюдия — музыкальный момент, в котором отсутствует всякое развитие; однако в нем нет ничего грубого. Совсем наоборот: это спокойная и почти застывшая музыка — Дюку удалось простейшими средствами создать вещь необычайной красоты. Против обыкновенного, музыканты очень мало солируют. Кути Уильямс делает восемь тактов с плунжерной сурдиной, и Луис Бэкон, которого по не вполне понятным причинам пригласили для записи, играет на трубе и поет меланхолический скэт глубоким басом. В остальном, если не считать еще нескольких фортепианных связок, вся пьеса построена на крошечной фразе из двух нот: одна секция играет фразу, а другая эхом откликается ей. Гармония строится на чередовании тоники и доминанты, но неустойчивые звуки мелькают так часто — в особенности излюбленная шестая пониженная ступень Эллингтона, — что гармония не дает того ощущения целеустремленности, которое обычно связывается с движением из доминанты в тонику. Гармония как бы дрейфует, вся пьеса будто медленно проплывает перед нашим взором и скрывается из виду. Если в ней и есть какое-то движение, то оно состоит в общем восходящем движении

крошечного мотивчика. Изысканная игра светотени в приглушенных цветах показывает безупречное владение Эллингтоном этой малой формой.

Сразу же после «Rude Interlude» оркестр записал «Dallas Doings», темповую свинговую пьесу — еще одну тщательно продуманную вещь, в которой композиции отводится более важная роль, чем солистам. Она строится на трех главных темах, две из которых очень просты. В респонсорной структуре Дюк по-разному обряжает эти темы и противопоставляет их друг другу. В более сложной первой теме, которой открывается и заканчивается пьеса, использован в первых четырех тактах перекрестный ритм, который уже встречался нам в других работах Эллингтона: трехдольная фраза циклически повторяется на фоне общего четырехдольного размера. Эту тему всякий раз ведут саксофоны, другие же две темы переходят от одной группы инструментов к другой. Во второй теме ответ исполняют вначале дуэтом тромбон и труба с сурдинами, а затем медные без сурдин. Третью тему один раз играют саксофоны, а второй раз трубы с прямыми сурдинами. В целом все построено на переменах и контрастах, и достаточную для короткой вещи завершенность создает использование одной темы в начале и в конце. Впрочем, здесь это можно счесть и ошибкой: тема завершается фанфарным возгласом, который ассоциируется больше со вступлением, нежели с финалом.

Следующая запись, сделанная Эллингтоном, целиком подчинена композиции, и короткие соло в ней служат для достижения музыкальных целей, поставленных композитором. Речь идет о знаменитом «Daybreak Express» — ошеломляющем музыкальном воссоздании звуков поезда, который выходит со станции и мчится сквозь ночь, чтобы утром прибыть к месту назначения.

Как мы знаем, Эллингтон в те годы боялся самолетов и пароходов, но очень любил ездить поездом. В 30-е и 40-е годы он провел в поездах тысячи часов — по большей части в отдельных купе, которые Миллс всегда старался ему обеспечить. Нужно сказать, что в XIX веке, да и в XX тоже, поезд железной дороги был для черных американцев почти мистическим символом. Во власти поезда было увезти тебя от страданий — от хлопковых плантаций, от неверных возлюбленных или же, наоборот, прочь из холодного города домой, к нежно любимым родителям. Неудивительно, что во времена рабства тайный путь бегства рабов с Юга называли «подземной железной дорогой».

Кроме того, тысячи черных работали на отсыпке гравия и укладке путей, служили на железной дороге носильщиками и в

особенности проводниками пульмановских спальных вагонов. Последняя работа была особо престижной среди черных, и проводники, к зависти своих приятелей, сыпали перед ними названиями больших городов, в которых им доводилось бывать: «Я только что вернулся из Питтсбурга, Детройта, Цинциннати». Поезд обладал особой магией, и черная музыка этого времени полна упоминаний о нем: трейн-буги были стандартным номером в репертуаре черных пианистов-самоучек, а в блюзах поется о поездах почти так же часто, как о превратностях любви.

Дюк использовал «железнодорожные эффекты» в нескольких своих пьесах, начиная с никудышной «Choo Choo» с первой пластинки, записанной «Вашингтонцами». Но «Daybreak Express» — это в своем роде шедевр. Барни Бигард рассказывал Стэнли Дансу: «Мы путешествовали по Югу поездом, нанимая два пульмана и один багажный вагон. Дюк лежал, отдыхал и слушал звуки поездов. Машинисты на Юге умели дуть в свои свистки как никто другой. Он отмечал перестук колес на стрелках, привставал, прислушивался к звукам паровоза. Пыхтя и сопя, поезд выходил со станции, и отсюда Дюк начинал свое построение. Потом, чтобы передать, как мчится поезд, он вставлял кусочек, сыгранный Беше. И свистки он воспроизвел превосходно».

Пьеса, разумеется, принадлежит к программной музыке — это выставочный образец, пример любви Эллингтона к чистому звуку. В этом больше, чем в чем-либо другом, главный смысл музыки Эллингтона. Форма, архитектура не особенно интересовали его, но он был целиком захвачен звуком — эти сурдины, эта медь, готовая, кажется, лопнуть от напряжения, — к тому времени он стал одним из крупнейших мастеров в области звука. Мы ощущаем его упоение чистым звуком, когда он воспроизводит паровозный свисток, сочетая упругое звучание кларнетов с засурдиненными трубами. Мы ощущаем это в коротком грауле, которым Кути предваряет быстрый саксофонный хорус, имитируя звук далекого свистка, в то время как поезд на всех парах мчится в ночи. Нам так легко представить, как Эллингтон прислушивается к этим звукам глубокой ночью в поезде, на просторах Юга, и пытается сообразить, как можно воспроизвести их на музыкальных инструментах…

Пьеса открывается длинной интродукцией: поезд выползает со станции, набирая скорость. Затем короткий далекий свисток — Кути вводит один из тех быстрых саксофонных пассажей на гармоническую секвенцию «Tiger Rag», которыми Дюк столь часто пользовался, — поезд набрал полную скорость. После этого идут

еще два быстрых хоруса, в которых задействован весь оркестр. Оба хоруса построены на респонсорной модели, которую Эллингтон усложнил, введя три голоса взамен обычных двух. В первом хорусе трубе в верхнем регистре отвечают медные духовые, а затем саксофоны; во втором — последовательно звучат медные, саксофоны и верхний регистр труб. Все это происходит на фоне свистков и перестука колес. В ритмическом отношении музыка очень сложна. Пьеса заканчивается довольно внезапным финалом: прибывая на станцию, поезд замедляет ход и, содрогнувшись, останавливается. «Daybreak Express» — эллингтоновская классика, и трудно представить себе эту вещь в исполнении какого-либо иного оркестра, кроме того, который сформировал сам Эллингтон.

Не все, написанное Эллингтоном сразу после поездки в Англию, было продумано так же тщательно, как «Daybreak Express». Рождались и обычные коммерческие номера вроде «I'm Satisfied» — ординарная эллингтоновская тема со словами Митчелла Пэриша, исполненная Айви Андерсон. Были торопливо сделанные вещи, которые держались в основном на солистах, — такие, как «Sump'n'bout Rhythm» с Фредди Дженкинсом. Но композиций, остающихся в памяти, появилось больше, чем обычно. «Delta Serenade» — типичная для Эллингтона мелодичная пастель, в которой Бигард играет в нижнем регистре на фоне засурдиненной меди. «Blue Feeling» — это в основном череда блюзовых соло, но здесь есть очень интересная восьмитактовая тема, которая трижды появляется в различном убранстве. Тема состоит из трех фраз неравной длины; они начинаются и заканчиваются в довольно неожиданных местах восьмитактового периода; все три фразы совершенно различны по своему характеру и создают ощущение разговора, что случается в поступательно развивающейся мелодии, в отличие от вещей, построенных на повторах, которые рождают впечатление многократного перепева уже слышанного высказывания.

«Stompy Jones» — еще один пример того, как Эллингтону удается сотворить множество вещей из маленького кусочка ткани. Пьеса начинается с последовательности сольных импровизаций на весьма простом шестнадцатитактовом гармоническом квадрате. Потом идут пять заключительных хорусов рифов, исполняемых преимущественно медной группой. Все они очень просты, но скомпонованы так умело, что вся вещь начинает свинговать. Один хорус целиком состоит из аккорда медных, на который Нэнтон откликается одиноким «ау-а» с плунжерной сурдиной. Трудно придумать что-нибудь более примитивное, и тем не менее прием срабатывает — вся пьеса заразительно ходит

ходуном. «Porto Rican Chaos», позднее записанная еще раз под названием «Moonlight Fiesta», — пьеса в латиноамериканских ритмах, написанная Хуаном Тизолом и им же, по крайней мере частично, аранжированная. Соединенные Штаты видели не одну перемену моды на танцы, завезенные из Южной Америки: танго в 20-е годы, румба в 30-е, позднее — конга и самба. «Moonlight Fiesta» (пьеса больше известна под этим названием) содержит довольно приятную мелодию, а сложное взаимодействие секций оркестра в достаточной мере оправдывает определение «хаос», присутствующее в первоначальном названии композиции.

В тот же период оркестр записал занятную пьесу, ставшую одной из особенно известных его работ. «Ebony Rhapsody» была сочинена профессионалами киномузыки Сэмом Кослоу и Артуром Джонсоном для эпизода в фильме 1934 года «Убийство в Вэнитиз». Он начинается с того, что маленький струнный оркестр, облаченный в голливудскую модификацию костюмов XVIII века, включая и напудренные парики, исполняет одну из знаменитых венгерских рапсодий Листа. Наплыв — и оркестр превращается в ансамбль Эллингтона, его участники, в смокингах, играют свинговую обработку той же темы. Затем вновь появляется струнный оркестр, а под конец музыкантов расстреливают из пулемета из зрительного зала. Музыкальная тема, разумеется, принадлежит не Эллингтону, да и аранжировка, как я подозреваю, сделана кем-то в Голливуде. Но этот номер стал успешным новшеством для оркестра Эллингтона.

К этому периоду относятся и две известнейшие песни Эллингтона: «Solitude» и «In a Sentimental Mood». «Solitude», подобно многим другим песням Эллингтона, была написана в спешке из-за необходимости уложиться к назначенному сроку студийной записи. Эллингтон вспоминал: «Мне не хватало одного номера, и я написал его за двадцать минут, прислонившись к стеклянной перегородке в студии „РКА Виктор“ в Чикаго». В данном случае его рассказ, по-видимому, соответствует истине. Кроме того, Кути Уильямс подтверждает, что эта вещь полностью написана Дюком. Ключевой ход в ней — разрешение из большой септимы в тонику вверх в самом начале песни. Это чарующий момент.

В первой записи «Solitude» отразилась поспешность, с которой все было организовано. Это довольно неуверенное прочтение, со вступлениями невпопад, — но тем не менее я предпочитаю эту запись более поздним версиям. В ней, например, пассажи, исполняемые секцией саксофонов, обретают яркость и силу благодаря вступлениям Уильямса и Брауна, в то время как в записи, сделанной несколько месяцев спустя, саксофонные

пассажи оголены. Первоначальная экспозиция темы засурдиненными трубами и кларнетом в нижнем регистре — хорошо известный теперь прием — должным образом приглушена, сообразно с завораживающим характером темы.

Ирвинг Миллс сразу же оценил всю прелесть мелодии «Solitude» и заказал к ней слова. Пластинка принесла Эллингтону большой успех; это была самая удачная его песня в тот период. «Solitude» записывалась множество раз; отдельный нотный выпуск разошелся в сотнях тысяч экземпляров, и в конце концов она стала классикой американской песни XX века.

С созданием мелодии «In a Sentimental Mood» у Эллингтона тоже была связана особая история. Он якобы играл на вечеринке в Дёрхеме (Северная Каролина), где неожиданно выступил в роли миротворца между двумя сцепившимися девицами, «посвятив им свою новую песню». Однако же в записи на сопрано-саксофоне играет Отто Хардвик и существует мнение, что ключевая роль в создании этой композиции принадлежит ему. Поэтому историю, рассказанную Эллингтоном, следует, видимо, счесть лишь цветистым вымыслом. С другой стороны, в песне присутствует одна из наиболее характерных эллингтоновских примет: переход на шестую пониженную ступень в бридже. В целом это очень приятная песенка, и она стала пользоваться заслуженной популярностью. Любопытный факт: Эдмунд Андерсон спросил однажды Эллингтона, какую из своих вещей он считает типично «негритянской», — вопрос понятный, если учесть неоднократные утверждения Эллингтона, что он пишет негритянскую музыку. К удивлению Андерсона, Эллингтон привел в качестве примера «In a Sentimental Mood» «Я начал было возражать, — вспоминал Андерсон, — и сказал, что, по-моему, это очень сложная разновидность „белой“ песни. Слушатели часто удивлялись, когда узнавали, что ее написал Эллингтон». «Эх, — отвечал Эллингтон, — просто вы не знаете, что значит быть негром»

Это очень интересный ответ, поскольку в «In a Sentimental Mood» явно ощущается та утонченная меланхолия, которую мы склонны ассоциировать скорее с именем Кола Портера, нежели, скажем, Фэтса Уоллера — этакая хрупкая дама в баре с коктейлем и сигаретой. У Эллингтона мы и прежде много раз встречали чувство тихой грусти — вспомним хотя бы «Mood Indigo» и «Rude Interlude». Мы должны помнить, что «быть черным» — это вопрос скорее культуры, чем генетики. Всякая культура, как правило, подразделяется на субкультуры, и черная американская культура, являющаяся на деле субкультурой, тоже делится на несколько «суб-субкультур». Белые, в особенности представители богемы 20-х годов, которые интересовались черной субкультурой, но не

слишком хорошо в ней разбирались, склонны были собирать всех черных в одну кучу, как если бы все они происходили из одного круга. Но, как мы знаем, условия, в которых вырос Дюк Эллингтон, в корне отличались от той обстановки, в которой воспитывались, скажем, черные американцы из районов дельты Миссисипи, певшие блюзы в сомнительных заведениях. Для Эллингтона «быть черным» означало нечто иное, чем для поденщиков — исполнителей блюзов. Мелодия «In a Sentimental Mood» была ему эмоционально близка; и коль скоро он негр — это негритянская музыка.

Творческий всплеск, последовавший за воодушевленным приемом у британских слушателей, через год начал спадать, как это часто бывало у Эллингтона. В последующие несколько лет гениальные произведения появлялись уже не так часто. Причиной тому были осложнения, порой трагические, с которыми пришлось столкнуться Эллингтону и в личной жизни, и в творчестве.

В профессиональной сфере продолжала свое наступление на музыкальную индустрию «Великая депрессия». Эллингтон всегда отказывался гастролировать на Юге, но теперь экономические мотивы заставили Миллса проявить особую настойчивость. Похоже, что среди прочего Эллингтон потерял какие-то деньги в результате биржевого краха 1929 года, хотя подробностей этого мне установить не удалось. Как бы то ни было, осенью 1933 года Эллингтон согласился на гастроли от группы театров «Интерстейт» в Техасе. Эта гастрольная поездка черного оркестра была первой в своем роде, и она побила все рекорды. На следующий год ансамбль дал несколько концертов в Новом Орлеане, где множество зрителей приходили посмотреть на своего земляка Барни Бигарда, ставшего знаменитостью. С этого времени Дюк стал постоянно включать поездки по Югу в гастрольные планы.

Расовые проблемы, с которыми оркестр сталкивался на Юге, оказались не столь страшны, вопреки опасениям Дюка, но все же достаточно неприятны. Даже в Сент-Луисе оркестрантам порой было трудно взять такси; чтобы подняться в бальный зал гостиницы, где они должны были выступать, им приходилось пользоваться служебным лифтом; с трудом приходилось отыскивать и ресторан, в котором соглашались их обслуживать. Как-то в Гендерсоне (штат Техас) белая женщина присела на фортепианную скамью рядом с Дюком. Тот подозвал своего администратора Джека Бойда и попросил: «Убери отсюда эту даму». Бойд выполнил его просьбу, но чуть позже, когда оркестр собирал инструменты, белый верзила схватил лежавший на эстраде тромбон Джо Нэнтона. «Я забираю этот тромбон, —

объявил он Дюку, — зовите полицию — мне наплевать». Дюк ответил: «Ну что же, если вы так решили, тромбон ваш. Берите, если хотите». На это верзила сказал: «Ладно. Тромбон мне не нужен. Я только хотел посмотреть, что вы станете делать». Об этом инциденте рассказал Хуан Тизол, считавший его самым неприятным эпизодом за все время гастролей по Югу.

Расовые проблемы — как в основном и прочие, с какими ему приходилось сталкиваться, — Дюк старался по возможности игнорировать. Отчасти такое отношение коренилось в его воспитании. Интеграция вашингтонских черных в обществе была несколько выше, чем в остальной Америке; в особенности это относится к тем, кто работал, как в последние годы Джон Эдвард, в правительственных учреждениях, где среди сослуживцев могли оказаться и белые. Кроме того, отец Дейзи как полицейский офицер был, несомненно, более-менее на равных в своих отношениях со многими белыми. Рут утверждает, что в семье Эллингтонов не знали о существовании расовых проблем. Белый коллега, с которым подружился Джон Эдвард, заходил к ним в гости, и Рут, случалось, сиживала у него на коленях.

Вряд ли Дюк был до такой степени неосведомлен о расовых трениях, как можно заключить из вышеприведенных примеров. Однако он предпочитал обходить эту проблему в целом — мне кажется, он считал для себя унизительным вступать в сражение с фанатиками. Вот пример. По рассказам Корка О'Кифа, в первые годы Кэб Кэллоуэй, выступая в Чикаго, всегда хотел останавливаться в хорошем отеле. И благодаря своим связям О'Киф устраивал его в «Палмер-Хаус». Эллингтон же предпочитал не заниматься подобными хлопотами и находил приют у друзей. Это было частью эллингтоновской сдержанности.

В одном из интервью Эллингтон сказал: «Нужно стараться не думать про Джима Кроу «*Джим Кроу — презрительное прозвище негра на Юге США*», а то лоб расшибешь». Мерсер вспоминал, что на Юге «к нему, бывало, обращались с пренебрежительной кличкой, и его это сильно выводило из себя. Но именно в связи с этим он часто высказывал в разговоре свое восхищение откровенностью южан: на Севере подобное отношение существовало тоже, но в завуалированном виде, поэтому никогда нельзя было знать наверное, присутствует оно в данный момент или нет».

А в своей книге Мерсер писал: «При всей своей убежденности Эллингтон признавал необходимость быть внимательным к тонким различиям, поскольку это была очень чувствительная область, где могли возникнуть любые недоразумения…Он твердо верил, что черные в Соединенных Штатах должны смотреть на

себя в первую очередь как на американцев и должны навести порядок в своей собственной семье, прежде чем требовать этого от других… У него была обширная библиотека по негритянской истории и культуре, и он много читал на эту тему».

В конечном счете сам Эллингтон стал своим для белого общества в гораздо большей степени, чем большинство черных в те дни, и он вполне мог считать это самым лучшим вкладом, какой он мог сделать в дело интеграции.

Депрессия основательно ударила по шоу-бизнесу, и такой способ поправить дела, как гастроли по Югу, становился необходимостью. Вторая, и более существенная, профессиональная проблема была связана с наступлением эры свинговых оркестров, одного из тех крутых поворотов музыкальной моды, какие стали типичными для Америки XX века. Эра свинга продолжалась примерно с 1935 по 1946 год. Она принесла славу и богатство кое-кому из музыкантов, пребывавших до той поры в тени, но для Эллингтона ее наступление стало благоприятным отнюдь не во всех отношениях.

Биг-бэнд едва ли можно считать новым изобретением. Как мы уже знаем, первые семена для их всходов были брошены Фердом Грофе, Артом Хикманом и Полом Уайтменом еще в 1918-1922 годах. К 1926 году Эллингтон, Флетчер Хендерсон, аранжировщик Билл Чаллис с оркестром Жана Голдкетта и некоторые другие разрабатывали более «горячий» вариант симфонического джаза Пола Уайтмена, усиливая ритм-секции, шире используя джазовые соло и прививая вкус к джазовому солированию в секциях оркестра. К концу десятилетия этот вариант биг-бэндовой музыки начал вытеснять более спокойный стиль. Даже Уайтмен вполне осознавал наметившуюся тенденцию, и в 1927 году он переманил из оркестра Голдкетта нескольких лучших джазовых солистов, включая Бикса Бейдербека и его ведущего аранжировщика Чаллиса. В начале 30-х годов популярность хот-оркестров продолжала расти, в особенности среди студентов и молодежи вообще, хотя из-за экономической депрессии этот рост популярности мог быть не так очевиден.

Толчком к свинговому буму стал неожиданный взлет популярности оркестра под руководством молодого кларнетиста Бенни Гудмена, уже сделавшего себе имя, играя то в одном, то в другом оркестре Нью-Йорка, но стремившегося иметь собственный коллектив. Согласно распространенной версии, в 1934 году оркестр, главным образом благодаря связям Джона Хэммонда, приятелям Гудмена, начал выступать в новой радиопередаче, которая называлась «Давайте танцевать» и в

которой выступали по очереди сначала лирические, потом латиноамериканские, а в конце — хот-оркестры. Хот-оркестром был как раз ансамбль Гудмена. Он звучал в передачах последним, когда более степенные радиослушатели старшего возраста, по представлениям организаторов передачи, уже отправлялись спать. Сокрушительного успеха оркестр Гудмена не имел, но выступления его были достаточно удачными для того, чтобы с ним заключили контракт на гастрольную поездку по Соединенным Штатам в 1935 году, конечным пунктом которой должны были стать выступления в Паломаресе (Лос-Анджелес, штат Калифорния). Турне с треском провалилось: танцующей публике не нравилась хот-музыка, которую играл Гудмен, и некоторые требовали даже вернуть им деньги за билеты. В Калифорнию музыканты приехали, совсем упав духом. Каково же было их удивление, когда в Паломаресе они увидели очередь в кассу, растянувшуюся на целый квартал. Вечер они начали с лирических мелодий, которых требовала от них публика на всем протяжении гастролей. Слушатели воспринимали их без энтузиазма. И тогда Гудмен, как он рассказывал впоследствии, решил: «Будь что будет». Если им суждено провалиться, то по крайней мере с той музыкой, которая была по душе им самим. И они ринулись играть свои хот-номера — по большей части это были аранжировки, исполнявшиеся оркестром Хендерсона и перекупленные Гудменом. Вот тут аудитория взревела от восторга.

А случилось, видимо, следующее. «Давайте танцевать» выходила в эфир слишком поздно для восточных штатов; в западных же штатах из-за разницы во времени у передачи оказалось гораздо больше слушателей, и среди молодежи Калифорнии у оркестра появилось много поклонников. Мысль, будто времена требуют лирической, романтической музыки, оказалась неверной. Видимо, среди молодежи всегда находится спрос на подчеркнуто ритмичную музыку. Крушение джазового бума в результате депрессии 1929 года оставило новое поколение молодых людей без музыки, которую они могли бы считать своей собственной, — и Гудмен заполнил этот вакуум. Аналогичное явление повторилось десять лет спустя, когда неожиданный сход со сцены свинговых оркестров подтолкнул молодежную аудиторию к музыке «ритм-энд-блюз», ориентированной на черных слушателей, и это имело огромные последствия для популярной музыки.

После гигантского успеха оркестра Гудмена стали возникать десятки свинговых оркестров, насыщавших музыкой молодежный рынок. Через пять лет в стране были уже сотни таких оркестров,

конкурировавших между собой за популярность. В конце концов примерно полсотни из них приобрели известность, и десяток-полтора их руководителей — среди них Гудмен, Гленн Миллер, Томми и Джимми Дорси, Вуди Герман — вошли в разряд состоятельных людей. «Свинг» стал явлением, о котором регулярно писали газеты и журналы, анализировали университетские профессора в своих научных публикациях. К самым знаменитым руководителям относились как к кинозвездам, разделы светской хроники сплетничали об их бракосочетаниях и разводах. Несколько знаменитостей опубликовали свои «автобиографии», о некоторых были сняты фильмы — как правило, имевшие мало общего с действительностью.

Те же музыканты, которые к 1935 году уже имели свои оркестры, оказались в положении беспечных купальщиков, внезапно подхваченных огромной волной. Волна понесла их вперед, но именно в том направлении, куда двигалась она сама. Оркестр «Каса Лома» и коллектив братьев Дорси, к примеру, сумели приспособиться к этой волне, и она вознесла их к славе. Флетчер же Хендерсон, Бен Поллак и некоторые другие не смогли приноровиться, и их оркестры пошли ко дну.

Дюк Эллингтон оказался одним из тех, кто сумел остаться на плаву, но это стоило ему некоторого напряжения. К 1935 году оркестр Эллингтона был одним из самых известных в стране, уступая в популярности лишь двум-трем белым ансамблям. Он уже выработал свой собственный стиль, не вполне укладывающийся в рамки стандартного свинга, в основе которого лежал стиль оркестра Флетчера Хендерсона. Музыка Эллингтона была в большей степени контрапунктной и в меньшей степени полагалась на перекличку между секциями медных и язычковых инструментов, нежели музыка обычных свинговых оркестров. В ней звучало больше диссонансов, в то время как многие свинговые оркестры пользовались самыми что ни на есть очевидными гармониями. Тональная палитра оркестра Эллингтона была куда богаче, чем у большинства других составов: мало кто использовал эксцентрические музыкальные эффекты, которые составляли обыденный арсенал Эллингтона. Наконец, хотя свинговые оркестры подыскивали себе оригинальные, «фирменные» хот-номера, какими были «In the Mood» у Гленна Миллера или «Blues on Parade» у Вуди Германа (кстати сказать, основанный на «Stabat Mater» Россини), их репертуар состоял в основном из пьес, пользовавшихся популярностью на данный момент. Эллингтон же, напротив, играл главным образом оригинальные пьесы, включая в

программу лишь самый необходимый, по его мнению, минимум популярных мелодий. Вдобавок Эллингтон не стеснялся представлять слушателям свои более сложные сочинения, такие, как «Ко-Ко» или «Diminuendo and Crescendo in Blue», о чем свидетельствуют записи, сделанные во время выступлений в клубах и на танцевальных вечерах. Ансамбль Эллингтона относили к разряду свинговых оркестров, но он не вполне подходил под это определение. Он предлагал публике более крепкую, более сложную музыку, и той это вовсе не всегда нравилось. В результате для Эллингтона свинговый бум оказался далеко не столь выгодным, как для других руководителей оркестров. К этому времени он уже был принят в Белом доме, его высказывания цитировались в газетах, его самого снимали в кино, и известность Дюка стала международной. Так что он отнюдь не испытывал нужды в том повороте в популярной музыке, который выдвинул вперед многие другие оркестры.

Однако кое-какую пользу из свингового бума Эллингтон все же извлек. В конце концов, именно свинговый бум сделал популярной как раз ту музыку, какую он играл, и принес музыкантам общественное признание, которого прежде удостаивались немногие из них. И Эллингтон оказался не в убытке.

Случались, однако, в этот период и настоящие потери. В 1934 году Фредди Дженкинс и Артур Уэтсол вынуждены были из-за болезни покинуть оркестр. Неукротимый «Пози» страдал туберкулезом, который в те годы трудно поддавался лечению и обрекал музыканта-духовика на полную нетрудоспособность. В 1937 году Дженкинс на короткое время вернулся в оркестр, но вскоре опять занемог, и дни его, казалось, были сочтены. Однако он не только выкарабкался, но и, основательно подлечившись, переехал в Форт-Уорт (штат Техас), где работал диск-жокеем, страховым агентом, а затем втянулся в политическую деятельность. Кути Уильямс встречался с ним там в 1962 году и сообщал, что выглядел тот прекрасно. Стэнли Данс добавляет, что, когда Дюк, Карни и он в последний раз видели Дженкинса, тот был «кем-то вроде помощника шерифа и ходил в ковбойской шляпе и с револьвером на боку».

Судьба Уэтсола оказалась печальнее. В 1935 году у него начались головные боли, вызванные опухолью мозга. Еще с год он то уходил из оркестра, то вновь возвращался, но к октябрю 1937 года у него периодически наступало полное помрачение сознания, и ему пришлось выйти из оркестра. Болезнь неуклонно прогрессировала, и в 1940 году он умер. Дюк тяжело переживал потерю Уэтсола. Они были вместе с самого начала; двадцать лет

Артур входил в ближайшее профессиональное окружение Эллингтона. Артур Уэтсол так и не приобрел репутации выдающегося джазового солиста, но Дюк высоко ценил его за чистоту звучания и превосходное ведение мелодии. Он всегда рассматривал Уэтсола как важный компонент звучания оркестра; его болезнь стала для Дюка трагедией и в личном, и в профессиональном плане.

Как бы то ни было, в секцию труб потребовалось найти замену. И вновь Дюка привлек человек, испытавший влияние Нового Орлеана и владеющий определенным звуком. Это был Рекс Стюарт. Он родился в Филадельфии в 1907 году. Но молодость его оказалась связанной с Вашингтоном. Семья Рекса была вполне благополучной. Его бабушка (происходившая наполовину из индейцев) играла на органе, сочиняла гимны и опубликовала сборник стихов. Мать с отцом играли на разных музыкальных инструментах и были полупрофессиональными певцами. С четырех лет Стюарту давали уроки музыки, обучая его игре на скрипке и фортепиано. В молодежном оркестре он начал играть на медных духовых инструментах. Затем освоил корнет, остававшийся его основным инструментом даже тогда, когда большинство корнетистов по примеру Луи Армстронга переключилось на трубу.

В годы ученичества Стюарт играл в местных оркестрах, в четырнадцать лет уже гастролировал в составе музыкального ревю и в конце концов стал штатным участником широко известной в 20-е годы водевильной труппы «Мюзикл Спиллерс». К 1923 году он перебрался поближе к Нью-Йорку, завоевывая репутацию профессионала, а в 1925 году присоединился к Элмеру Сноудену, незадолго до того изгнанному из состава «Вашингтонцев». В 1926 году его пригласили в оркестр Флетчера Хендерсона — к тому времени он считался уже вполне зрелым и довольно известным музыкантом. Однако стоять за пультом Луи Армстронга, его предшественника в оркестре и музыкального кумира, оказалось свыше его сил. Под предлогом болезни бабушки он покинул Хендерсона и скрылся. В конце концов Хендерсон выяснил истинную причину его ухода и в 1932 году уговорил Стюарта вернуться в оркестр. Стюарт стал теперь гораздо более уверенным в себе музыкантом и в последующие несколько лет, с небольшими перерывами, оставался одной из звезд оркестра Хендерсона.

К 1933 году у оркестра Хендерсона возникли организационные проблемы, виной чему в основном была почти патологическая неуверенность руководителя в своих силах; Стюарт ушел из коллектива и в конце концов оказался в составе

ансамбля Луиса Рассела. С этим оркестром он и выступал в Гарлеме, когда в декабре 1934 года, в момент после потери и Уэтсола, и Дженкинса (Уэтсолу, впрочем, еще предстояло на некоторое время вернуться), к нему обратился Дюк.

В 1934 году Стюарт слыл крепким, опытным музыкантом, сильным исполнителем и интерпретатором. В предыдущие годы на него оказали влияние многие музыканты (среди которых были и Баббер Майли, и Бикс Бейдербек), игравшие порой в диаметрально противоположных манерах. Но главное место среди них занимал Луи Армстронг, которого он слышал в 1924 году, когда тот приехал из Чикаго, чтобы стать основным специалистом по джазу в оркестре Хендерсона.

Часто цитируют следующее высказывание Стюарта: «Тут в город прибыл Луи Армстронг. Как и все прочие жители, я буквально сошел с ума. Я пытался ходить как он, говорить как он, есть как он, спать как он. Я даже купил себе пару больших полицейских башмаков вроде тех, что он носил, и дожидался у его порога, чтобы увидеть его, когда он выйдет из квартиры».

Стюарту в ту пору было всего семнадцать, а Армстронгу уже лет двадцать пять, так что подобное проявление преклонения вполне естественно. Теплым глубоким звуком, который со временем выработал Стюарт, он в какой-то степени обязан Армстронгу, однако явное влияние Армстронга в его игре можно подметить гораздо реже, чем, скажем, у Кути Уильямса, который нередко открыто цитирует соло Армстронга. По словам джазового критика Фрэнсиса Торна, знавшего Стюарта, он был человеком «по сути скромным, очень чувствительным и даже чуточку закомплексованным». Вне всякого сомнения, он был образованным человеком. Стюарт являлся одним из немногих джазовых музыкантов своего времени, публиковавших серьезные статьи о музыке в таких журналах, как «Даун-бит» и «Мелоди мейкер» (некоторые его публикации впоследствии вошли в сборник «Мастера джаза 30-х годов»). В оркестре Эллингтона он исполнял свою долю обычных джазовых соло, однако особой известностью пользовались его «фокусы» — граул в нижнем регистре, работа с сурдиной и прежде всего игра на полуприжатых вентилях, когда клапан прижимается не до конца, из-за чего получается своеобразное гортанное звучание. Этим приемом изредка пользуются почти все духовики, однако Стюарт выработал манеру исполнения, позволяющую ему играть на полуприжатых вентилях целое соло — от начала до конца. Таким образом, Эллингтон получил для своей палитры новый звук, не менее специфический, чем граул Нэнтона.

В 1935 году Эллингтону потребовался еще один музыкант в

секцию труб. Он взял Чарли Аллена, который и тогда не был знаменит, а теперь и вовсе забыт всеми, кроме специалистов по Эллингтону. В середине 1935 года вернулся Артур Уэтсол, и Аллен ушел из оркестра. Примерно год Уэтсол работал в оркестре, а в 1936 году его заменил Уоллес Джоунз. Джоунз оставался в оркестре до 1944 года, но, поскольку штатными звездами в секции труб уже были Кути и Рекс, у Джоунза оказалось мало возможностей проявить себя в качестве солиста. Поэтому он тоже известен больше специалистам, чем рядовым любителям джаза.

Почти одновременно с преобразованиями в секции труб Эллингтон менял своих контрабасистов. Сейчас трудно установить, что именно произошло: свидетельства противоречивы. Однако где-то в начале 1935 года оркестр покинул Уэллман Брауд. Его заменил Билли Тэйлор, именитый басист, уже игравший во многих лучших черных оркестрах Нью-Йорка. В скором времени Дюк ввел еще одного контрабасиста, Хейса Алвиса, который до того работал в оркестре Миллса «Blue Ribbon Band». Желание иметь в оркестре два контрабаса выглядит уникальным: другие подобные примеры мне не известны. Трудно понять, зачем это понадобилось Дюку. По мнению Стэнли Данса, это было сделано в основном для пущей важности: мы уже знаем, какое внимание Дюк уделял внешним эффектам. Возможно, Дюк решил также, что его ритм-секция нуждается в поддержке. Очень сложно рассуждать о джазовом ритме, поскольку в нем важны тончайшие детали. Отклонение на двадцатую долю секунды может сыграть решающую роль. Однако, когда «Вашингтонцы» начинали, они были еще далеки от понимания сущности джазового ритма, да и сама концепция ритм-секции не была разработана в достаточной мере. Лучшие образцы джаза того времени создавались порой с самыми странными ритм-группами: в «Hot Five» у Армстронга ритм задавали банджо и рояль, а барабаны отсутствовали. Многие придерживались мнения, что барабанщик работает на танцующих, а не на оркестр. Принято утверждать, например, что Сонни Грир очень умело сопровождал эстрадных танцоров, но так никогда и не понял по-настоящему принцип ведения оркестра. Джон Хэммонд говорил, что Грир был «ударником-мелодистом», который играл «мелодию, вместо того чтобы задавать необходимый оркестру пульс». Джазовый композитор Джонни Мэндел вспоминал: «Мы считали, что никто, кроме Сонни Грира, обладавшего странным ритмом, не мог бы играть с оркестром. Мы не предполагали, как хорошо зазвучит оркестр, когда за ударными окажутся Сэм Вудъярд или Луис Беллсон». Мне думается, Хэммонд прав: по моему чисто

субъективному впечатлению, Грир шел за оркестром, вместо того чтобы создавать для него ритмическую канву. Джин Лис, музыкант и в прошлом редактор журнала «Даун-бит», называл ритм Грира «слякотным».

Точно так же я не думаю, что так уж много дал оркестру Фредди Гай. Когда создавались «Вашингтонцы», банджо было популярным инструментом, необходимым в каждом оркестре; расставшись со Сноуденом, в коллектив пригласили другого исполнителя. Но около 1930 года на смену банджо вновь вернулась гитара с ее более отчетливым битом, и Гай переключился на гитару. В 1931 году он использовал уже оба инструмента, а в 1933 полностью отказался от банджо. Его присутствие в оркестре обусловлено было скорее историческими причинами, и когда он в конце концов ушел, Дюк не стал искать ему замену, обходясь в дальнейшем без гитары. Кстати сказать, Гай в своей игре использовал гораздо более простые гармонии, чем то было принято в оркестре Эллингтона. Если, скажем, Дюк вставлял в септаккорд от до еще и ля-бемоль, Гай, скорее всего, не стал бы играть эту дополнительную ноту. Мне кажется, Гай тоже лишь следовал за оркестром, вместо того чтобы давать ему ритмическую базу. Ко всему тому эллингтоновские басы имели тенденцию, вплоть до прихода Джимми Блентона в 1939 году, играть первую и третью доли такта, а не все четыре, как все чаще делалось в джазе 30-х годов. Собственно, Эллингтон в своей ритм-секции оставался самым сильным музыкантом. По-моему, Дюк был хорошим, но отнюдь не великим джазовым пианистом. Однако работавшие с ним музыканты считали его превосходным оркестровым пианистом. Оскар Петтифорд, один из виднейших контрабасистов в истории джаза, сказал: «Дюк очень хороший пианист, с ним удобно играть, а это очень важно. У него отличный ровный бит». Кути Уильямс говорил: «Дюк величайший пианист из всех, с кем я играл… Он чувствовал тебя… он знал, как поддержать… Работать с ним — как работал я — было удобнее, чем с любым другим пианистом из всех, с кем я играл». А Бигард вспоминал: «Сам Дюк давал нам великолепную ритмическую поддержку за роялем. Он знал, как следует подкачивать того, кто играет соло». А Диззи Гиллеспи сказал о нем: «Дюк — лучший „компер“ [то есть пианист-аккомпаниатор. — *Д. К.*] в мире». Мне думается, очень трудно судить о ритм-инструменталисте, если сам не играл с ним. А свидетельства людей, работавших с Дюком, невозможно оспорить, особенно когда подобное исходит от такого контрабасиста, как Петтифорд, внимательно прислушивавшегося к Дюку на протяжении всего выступления.

Итак, Эллингтон очень серьезно относился к тому, что происходило в его ритм-секции, и вполне возможно, идея использовать два контрабаса родилась в надежде, что они обеспечат его ритм-группе модный драйв. Он не хотел увольнять Грира или Гая — слишком велика была его терпимость к людям, в особенности к «старикам». Поэтому он попытался использовать другое средство — и в результате держал в оркестре одновременно Тэйлора и Алвиса до 1938 года, пока Алвис по неизвестной причине не ушел из оркестра.

Изменения в личном составе, происшедшие в 30-е годы, едва ли носили столь кардинальный характер, как те, что случились в «Коттон-клаб». Однако любая замена вряд ли могла пройти безболезненно для оркестра, в котором все основывалось не только на знании музыкантами репертуара, но и на их способности участвовать в создании музыки. Вспоминая момент, когда Лоренс Браун пришел в оркестр, Мерсер писал: «Введение в оркестр такого виртуоза, как Лоренс, не создавало проблем в секции тромбонов, поскольку и „Трикки Сэм“ (Джо Нэнтон), и Тизол были совсем другими и как личности, и как стилисты. Однако для оркестра в целом это означало появление еще одной „звезды“, которую требовалось демонстрировать, и это на протяжении многих лет стало причиной трений, ревности, обид и розни — ведь оригинальность новых талантов угрожала старым или оттесняла их».

Случилось так, что в мире танцевальных оркестров и их поклонников большинство музыкантов оркестра приобрели известность и стали считать себя важными персонами. Артур Уэтсол, Сонни Грир, Тоби Хардвик работали с Эллингтоном еще в Вашингтоне, когда Дюк был, как и они, рядовым оркестрантом; «Трикки Сэм», Брод и Гай играли в «Кентукки-клаб» и участвовали в записи первых удачных пластинок; Ходжес, Кути и Бигард появились в оркестре в начале работы в «Коттон-клаб», до того, как ансамбль стал знаменит, и каждая из этих группировок свысока смотрела на новичков еще долго после того, как в оркестре появлялись новые люди, на которых в свою очередь и «новички» могли поглядывать сверху вниз. С проблемами такого рода Эллингтону пришлось иметь дело до самого конца своей карьеры в качестве руководителя оркестра. Нужно сказать, что виной тому был и он сам. Он прекрасно знал о существовании в оркестре ревности и недовольства. Но, вместо того чтобы исподволь вводить в оркестр новых людей, давая им некоторое время поработать на вторых ролях, он — по предположению Мерсера, под влиянием свежего впечатления — сразу же выпускал их в солисты. Рекс Стюарт играет соло на шести из семи

первых пластинок, выпущенных им с Эллингтоном, и для его соло выделяется больше пространства, чем для Кути; Лоренс Браун в оркестре сразу же начал солировать (по крайней мере на пластинках), а через три месяца стал главным солирующим тромбонистом. Едва ли, впрочем, Эллингтон выпускал вперед новых людей только ради «свежачка» — в этом была и некая доля преднамеренности, озорства, неотделимого от характера Эллингтона.

Но слишком далеко в такой политике он тоже не мог заходить. Поскольку уход любого музыканта создавал сложности для оркестра, он не смел с легкостью увольнять своих людей, а это выбивало из его рук кнут, которым он мог бы ими управлять. В результате они непрестанно ворчали, как только чувствовали себя обойденными, и Эллингтону приходилось следить, чтобы сольные квадраты распределялись более-менее поровну и, кроме того, чтобы «коронные номера» каждого из музыкантов регулярно исполнялись на танцах и в концертах. На музыке это отразились в двух аспектах: во-первых, джазовое соло стало шире применяться в оркестре Эллингтона, чем в других свинг-бэндах, а во-вторых, зафиксировался репертуар. Обычно свинговые ансамбли играли публике одну-две знакомые вещи, но большая часть репертуара постоянно обновлялась свежими шлягерами. Дюку же приходилось вновь и вновь возвращаться к старым мелодиям, чтобы ублажить Ходжеса, Нэнтона и всех остальных.

Несмотря на брюзжание музыкантов, Дюку всегда удавалось предотвратить переход недовольства в открытый бунт. Оркестр теперь полностью принадлежал ему, что и обнаружил Тоби Хардвик по своем возвращении в 1932 году: «Я вернулся в оркестр так, будто и не уходил. Только в одном, пожалуй, была разница. Оркестр уже не был нашим. Он стал собственностью Эллингтона. Наверное, это было неизбежно. Десять лет назад говорилось *«мы* сделаем так-то» или *«мы* написали то-то». Теперь же это *«мы»* стало «мы» *самодержца* Прежнее «мы» было более вдохновляющим и, возможно, более вдохновенным, но так уж должно было случиться, я думаю. Все должны его любить. Все должны восхищаться тем, чего он достиг. Порадуйтесь за него — вот такой уж он человек. Но как мы были счастливы тем, что мы делали в прежние времена. Мы имели право высказывать свои предложения. Нравились они ему или нет, он считался с ними. У каждого в оркестре была свобода самовыражения. Было здорово… И потом, мы были вроде как одна семья — даже с теми, кто нам платил. Мы не хотели перемен. У нас все было общее, как те номера, которые мы сочиняли вдвоем или втроем. Конечно, большинство из них написал Дюк, особенно впоследствии».

Но все проблемы с оркестром оказались ничтожными по сравнению с личной утратой, которую понес тогда Эллингтон. Через несколько недель после его возвращения из Англии доктор Томас Эймос, лечивший Милдред Диксон, теперь ставший и врачом Дюка, осмотрел его любимую матушку по поводу, казалось, незначительного недомогания. Неизвестно, какой диагноз поставил ей Эймос, но нездоровье Дейзи было очевидным. В начале 1934 года врач предложил ей лечь в клинику, но она отказалась — по всей вероятности, из-за пуританского нежелания разрешить осматривать себя посторонним. Как бы то ни было, к сентябрю 1934 года стало ясно, что у нее рак и что жить ей осталось недолго. Она вернулась для лечения домой в Вашингтон, а затем ее направили в «Провиденс-хоспитэл», научно-исследовательский центр в Детройте. В конце мая 1935 года близкие собрались у ее постели в больнице. Последние три дня ее жизни Дюк провел рядом с ней, склонив голову на ее подушку; 27 мая 1935 года она умерла.

Эллингтон был опустошен. Мать являлась средоточием его эмоциональной жизни, тем колышком, к которому он был привязан. Он видел в ней бесконечно любящую, всепрощающую мать, о которой мечтают все, но имеют немногие. Он предпочел прожить с ней изрядную часть своей взрослой жизни, вместо того чтобы создать свой семейный дом. Во многих отношениях он заменил ей мужа. Он стал ее опорой, он дарил ей дорогие платья и Драгоценности — вещи, которые обычно дарят любимым. На нем держался ее социальный статус, и он опекал ее второго ребенка. Дюк никогда не терял уважения и привязанности к отцу, но для отца он стал работодателем — за некоторое время до смерти жены Джеймс Эдвард перебрался спать к Мерсеру. «У него был вроде как роман с матерью», — сказала Фрэн Хантер. «Его мир был построен вокруг матери», — добавил Мерсер.

У нас нет причин искать в отношениях Дейзи и Дюка что-то «ненормальное». В некотором смысле в них можно увидеть идеал отношений, как и считал Дюк. Но несомненно также, что взаимная привязанность матери и сына выходила за рамки обычного.

Неудивительно, что жизнь Дюка пошла прахом. «Дни после ее смерти были самыми скорбными и самыми тяжелыми в его жизни», — писал Мерсер. Дюк рыдал целыми днями. Как говорил он сам, «у меня не осталось желаний. Когда мать была жива, мне было за что бороться. Я мог сказать: „Я сражусь с любым, пойду на любой риск“… А теперь? Я не вижу ничего. Все рухнуло».

Дюк нашел исход своей печали, устроив пышные похороны. Заупокойный молебен служил преподобный Уолтер Брукс из

баптистской церкви на Девятнадцатой улице в Вашингтоне. Дюк заказал на две тысячи долларов цветов и похоронил мать на кладбище «Хармони» в «вечном» стальном гробу весом в полтонны и ценой в 3500 долларов. Вспомним, что это было в худшие годы депрессии, когда большинство американских семей не имели и двух тысяч долларов в год.

Вскоре после смерти Дейзи Джеймс Эдвард тоже почувствовал холодок настигающего его недуга. Но тут виноват был он сам. Когда умерла Дейзи, ему было всего пятьдесят шесть, но большую часть своей жизни он ел, пил и гулял, не зная меры. Как говорила Фрэн Хантер, «он был милейший человек. Дюк очень походил на отца. Отец его был острослов и озорник. В те годы они жили как все. Прислуги у них не было, отец сам готовил, следил за домом, а когда семейство куда-нибудь отправлялось, машину вел он… Он пек прекрасное печенье». Порой Дюк даже брал Джеймса Эдварда в гастрольные поездки. Однажды контрабасист не пришел на выступление, и Джеймс Эдвард вышел вместо него на эстраду. Он приплясывал вокруг контрабаса и делал вид, что играет, а весь оркестр покатывался со смеху.

В годы жизни в Вашингтоне Джеймс Эдвард работал полный день, да еще порой прислуживал по вечерам на приемах. Так что возможности для развлечений у него были несколько ограничены. Переехав же в Нью-Йорк, он не искал постоянной работы и лишь выполнял те поручения, которые давал ему Дюк. У него завелись приличные деньги — Дюк был бесконечно щедр со своей семьей, — и он начал попивать. К лету 1937 года Джеймс Эдвард и сам понял, что надо бы попридержать со спиртным, и отправился в Кэтскилл-Маунтинз полечиться молоком и подышать свежим воздухом. Лечение не помогло, и осенью он оказался в Колумбийской пресвитерианской больнице в Нью-Йорке с диагнозом плеврит. Он умер в конце октября, его похоронили на кладбище «Хармони» в Вашингтоне, где всего за два года до того появилась могила его жены.

Эти утраты пробили брешь в жизни Эллингтона. Неудивительно, что году в 37-м он завязал дружбу с человеком, ставшим для него важнее всех окружающих, за исключением членов его семьи. Этим человеком стал врач по имени Артур Логан. Его отец, Уоррен Логан, входил в число преподавателей в Институте Таскеджи, известном колледже для черных, и одно время был даже казначеем института. Артур родился в институтском кампусе в 1910 году. Десятилетним мальчиком он приехал в Нью-Йорк и пошел в знаменитую десегрегированную школу Этикал-Калчер. Позже он закончил Вильямс-колледж в

Массачусетсе, небольшое учебное заведение, имевшее солидную репутацию, в котором он был одним из немногих черных. Следующей ступенью стал для Артура медицинский колледж Колумбийского университета. Таким образом, Логан с десяти лет жил в десегрегированном окружении, и вдобавок обретался на довольно высокой ступеньке американской социальной лестницы. В нем было шесть футов и два с половиной дюйма росту, он имел довольно светлую кожу, зеленые глаза и носил усы в ниточку. Артур отличался не только умом и образованностью, он обладал приятной и представительной наружностью — печать будущего успеха заметна на таком человеке сразу.

Сверх того, в нем было сильно развито чувство долга, воспитанное в Институте Таскеджи и в школе Этикал-Калчер. Он состоял членом самых разных благотворительных и правозащитных групп, включая и Конференцию южнохристианских лидеров Мартина Лютера Кинга (он, кстати, стал и личным врачом Кинга), а к середине 60-х годов играл заметную роль в больничной системе Нью-Йорка и руководил в городе программами борьбы с бедностью.

Мариан Тэйлор, его жена, когда-то пела в вечерних клубах, и Дюк, вероятно, познакомился с Логаном через нее. Одиннадцатью годами младше Дюка, Логан в своей сфере слыл не менее известной персоной, чем Дюк в музыке. Оба были красивы, талантливы, привычны к успеху — должно быть, они сразу почувствовали родство душ. Их дружба была крепкой — несомненно, самой крепкой в жизни Эллингтона. Теперь-то нам ясно, что Логан в известной мере заполнил пустоту, образовавшуюся в душе Дюка после смерти матери. Хотя Логан был моложе и никогда не сравнялся с Дюком в славе, Эллингтон стал искать в нем поддержки. Позднее, когда Дюк много путешествовал за рубежом, он посылал Логану отчаянные телеграммы, заподозрив у себя малейшую простуду, и Логан обычно приезжал. Дюк был — или со временем стал — немножко ипохондриком и всегда брал в поездки докторский саквояж, набитый пилюлями и примочками. Неудивительно, что в поисках, на кого бы опереться, он выбрал врача. Как бы то ни было, отныне Артур Логан стал центральной фигурой в жизни Дюка.

Глава 14

КОНЦЕРТНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ И МАЛЫЕ СОСТАВЫ

Если вспомнить, как переживал Дюк утрату родителей, как печалился по поводу болезни Уэтсола и Дженкинса, то можно предположить, что ему пошла на пользу напряженная работа оркестра в годы после поездки в Англию. Гастроли почти не прекращались, выступления были связаны с такими престижными событиями, как выставка по случаю столетия Техаса в Далласе в 1936 году или повторное открытие «Коттон-клаб» в 1937 году, когда после расовых беспорядков клуб переместился из Гарлема на Бродвей. Снимались и новые фильмы: например, короткометражка 1933 года «Охапка блюзов», куда вошли «Rockin' in Rhythm» и «Stormy Weather», один из выдающихся шлягеров той поры в исполнении Айви Андерсон. Были небольшие сюжеты в киножурналах студии «Парамаунт» в 1933 и 1937 годах. В 1934 году вышла «Красотка девяностых», «Убийство в Вэнитиз» со странноватым сюжетом, «Ebony Rhapsody» и короткометражный фильм «Симфония в черном», оказавшийся, вероятно, наиболее значительным из всех. В основе его лежал небольшой рассказ о черном композиторе, работающем над серьезным музыкальным сочинением. В него вошли старые вещи, в том числе «Ducky Wucky» и «The Saddest Tale». Но звучал здесь и «A Hymn of Sorrow», замечательный спокойный номер, сыгранный в основном Артуром Уэтсолом и ставший, вероятно, отправной точкой для «Come Sunday» в сюите «Black, Brown and Beige» — одном из наиболее удачных крупных сочинений Эллингтона, созданном почти десятилетие спустя. Через три года вышел фильм «Хит-парад — 1937», для которого оркестр сделал несколько коммерческих популярных мелодий.

Появлялись и журнальные публикации, среди которых наиболее важными следует считать статью в «Форчун» по поводу финансовых дел оркестра и в 1938 году очерк в журнале «Лайф», быстро выдвигавшемся в ранг ведущего издания страны, где Дюк был назван одним из двадцати «самых знаменитых негров» Америки. На острове Рэндолл в Нью-Йорке 29 мая 1938 года состоялся фестиваль свинг-бэндов, в котором выступили двадцать четыре свинговых состава.

В том же 1938 году Эллингтон стал одним из пяти американских композиторов, которым Пол Уайтмен заказал

сюиты на тему колоколов. Сочинение Эллингтона называлось «Blue Belles of Harlem» — каламбур в названии позволил Дюку посвятить пьесу предмету своей главной любви — женщинам «*Bells — колокола, belles — красотки (по-англ. произносятся одинаково); bluebells — колокольчики (цветы, англ.)*».

Наконец, произошли кое-какие изменения в условиях договоров с Ирвингом Миллсом в отношении грамзаписей. К середине 30-х годов производство грампластинок стало гораздо более выгодной отраслью музыкального бизнеса, нежели издание нот. Естественно, Ирвинг Миллс захотел принять в этом участие. У него был небольшой букет оркестров, и он владел, по его утверждению, «крупнейшим в мире собранием авторских прав на песни», которое он отказался продать даже за 750 000 долларов, предложенных ему кинокомпанией «XX Сенчури Фокс». Будь у него еще и фирма звукозаписи, эти три руки могли бы мыть одна другую весьма прибыльно. И к концу 1936 года он организовал выпуск двух серий грампластинок: «Мастер», которая должна была идти по 75 центов за диск, и «Вэрайети» — дешевую серию, ориентированную на владельцев музыкальных автоматов и в особенности на черных покупателей. Первые пластинки вышли в начале 1937 года.

Миллс решил выпустить записи Эллингтона в более дорогой серии «Мастер», но ему нужен был материал и для дешевой «Вэрайети». Едва ли он мог допустить, чтобы Эллингтон конкурировал сам с собой по двум расценкам; кроме того, он достаточно хорошо знал Дюка, чтобы понимать, как тот отнесется к появлению своей музыки под дешевой этикеткой, в особенности если Кэб Кэллоуэй выйдет в дорогой серии.

Решение проблемы подсказала молодая дама по имени Хелен Оукли, происходившая из состоятельной канадской семьи. Впоследствии она стала женой джазового критика Стэнли Данса. В середине 30-х годов она жила в Чикаго, была любительницей джаза и знала Бенни Гудмена и его брата Фредди.

Как-то в 1935 году Бенни Гудмен и черный джазовый пианист Тедди Уилсон затеяли на вечеринке джем-сешн вместе с молодым ударником-любителем. Здесь же присутствовал Джон Хэммонд, который стал уговаривать Гудмена сделать запись трио, с Уилсоном и своим постоянным барабанщиком Джином Крупой. Все знали, что белым и черным музыкантам невозможно играть в смешанном составе, даже в студии — хотя изредка такое и случалось, — и Хэммондом двигало прежде всего желание расшатать расовые барьеры. В июле 1935 года Бенни Гудмен в составе трио записал четыре пластиночные стороны. Диски имели мгновенный успех, и за ними последовала целая серия записей

трио, квартетов, квинтетов и секстетов Гудмена, создавших лучшие образцы камерного джаза того времени. Видя успех Гудмена, другие руководители свинг-бэндов сформировали свои малые составы: «Woodchoppers» Вуди Германа, «Clambake Seven» Томми Дорси, «Bobcats» Боба Кросби и т. п. Эти составы не только записывались на пластинки, но и выходили регулярно на эстраду, чтобы исполнить один-два фирменных хот-номера.

Но одно дело, если в 1935 году музыканты разных рас записались вместе, скрытые стенами студии звукозаписи, и совсем другое — представить смешанный состав на эстраде. Тем не менее это случилось в конце 1935 года, когда «Чикаго хот-клаб» решил устроить вечерний воскресный концерт в гостинице «Конгресс» с участием Бенни Гудмена, выступавшего там как раз в это время. По утверждению Джона Хэммонда, на выступлении трио настоял богатый любитель джаза по имени Эдвин «Скуиррел» Эшкрафт-третий. Стэнли Данс, однако, выдвигает другую версию: «Обычно это ставят в заслугу Джону Хэммонду — но деньги на билет (Тедди Вильсону) в Нью-Йорк послала Хелен, и она же уговорила Бенни дать ему возможность выступить публично». Сама Хелен Оукли заявила: «Я уговорила Бенни представить свое трио чикагской публике. А потом помогала Бобу Кросби организовать „Bobcats“». К этому времени Оукли работала в фирме Миллса, заведуя серией «Вэрайети», и ей казалось очевидным, что из звезд оркестра Эллингтона можно создать небольшой ансамбль, причем не один. Эту идею она высказала Дюку и Миллсу, и через какое-то время Дюк согласился.

С самого начала записи малых составов пользовались успехом, и в последующие несколько лет в свет вышли десятки пластинок; номинальными руководителями ансамблей значились Рекс Стюарт, Барни Бигард, Кути Уильямс и Джонни Ходжес как самые известные музыканты оркестра. Хотя «титульные» лидеры ансамблей могли предлагать свои мелодии, музыкальные дела прочно держал в своих руках Эллингтон, подбирая составы для каждого сеанса записи и создавая в своей обычной манере аранжировки прямо на месте, в студии, на основе лишь минимальных предварительных заготовок.

Эти записи в малых составах оказались очень важными для творчества Эллингтона. Джаз родился в Новом Орлеане как полуимпровизационная музыка, исполняемая маленькими ансамблями — нередко всего из двух-трех инструментов, — хотя вообще-то обычное число музыкантов в оркестре было побольше. Малый состав в джазе стал основным еще и потому, что успешно импровизировать вместе могут не более трех духовых инструментов. И, несмотря на то, что в 1935-1945 годы в

популярной музыке доминировали биг-бэнды, небольшие группы продолжали играть, делать записи, работать в некоторых клубах. В ретроспективе мы видим, что очень многое в джазе в тот период создавалось не в биг-бэндах, а в небольших оркестрах — по преимуществу в них играли музыканты из тех же биг-бэндов в свободные часы ради собственного удовольствия и кое-какого приработка. Малые составы Эллингтона относятся к числу лучших небольших оркестров того периода.

Хотя Эллингтон много работал в годы после смерти матери, его активность в значительной мере носила чисто механический характер. Дух его был настолько подорван, что творческая продуктивность резко упала. За двенадцать месяцев после смерти матери он записал всего шестнадцать сторон пластинок. Две из них — «Isn't Love the Strangest Thing» и «Love Is like a Cigarette» — это вопиюще коммерческие номера, которые для моего уха вообще не звучат как аранжировки, сделанные Эллингтоном. Еще две — «Kissin' My Baby Goodnight» и «Oh Babe! Maybe Someday» — лучше, но не намного.

Тем не менее в тот неурожайный период он все же записал одну большую пьесу и первый из весьма значительной серии концертов, написанных им для различных солистов оркестра. Большая пьеса — это «Reminiscing in Tempo». Он написал ее как дань памяти Дейзи в первые недели после ее кончины. Дюк сказал: «После смерти матери у меня никого не осталось, и мой искрометный парад, похоже, закончился». В это время он объезжал с гастролями южные штаты и проводил долгие одинокие часы в отдельном купе пульмановского вагона. «Я искал уединения, чтобы поразмышлять о прошлом. Мысли мешались с ритмом и движением поезда, несущегося по Югу, и это подсказало мне, как выразить то, для чего иначе я никогда не нашел бы слов».

Но было здесь и кое-что еще. Двумя годами ранее Дюк наблюдал толпы английских джентльменов, которые собирались, чтобы воздать хвалу его «Creole Rhapsody» и «Black and Tan Fantasy». Однако с тех пор он не написал ничего, что могло бы подкрепить его репутацию сочинителя серьезной музыки. Теперь же, отдавая дань памяти матери, он имел достойную тему для серьезной музыки, и Дюк принялся за вещь, которая могла бы одновременно понравиться музыкальным критикам и почтить память матери. Он говорил: «Я написал это специально для них [английских критиков. — *Д. К.*]. Эта мысль присутствует и в названии» ««*Воспоминания в темпе» (англ.)*».

«Reminiscing in Tempo» написана в приглушенном, задумчивом ключе и, как и прочие опыты Эллингтона с крупной

формой, имеет свои достоинства и недостатки. Пьеса состоит из четырех трехминутных отрывков — с тем, чтобы уложиться в две пластинки на 78 оборотов. Она построена на двух приятно контрастирующих темах, которые возникают вновь и вновь с некоторыми вариациями в различной тональной окраске: то в унисоне саксофонов, то тромбонов, то в соло на тромбоне с плунжерной сурдиной в обычной для Эллингтона манере. Вступительная тема — один из его характерных печальных мотивчиков, и первым его проводит, как и большинство подобных мелодий, Артур Уэтсол. Вторая тема сильнее; она основана на восходящем движении восьмых с заметной хроматической окраской. На протяжении всей пьесы Эллингтон использует плотные хроматические гармонии с частой сменой тональности и аккордами гораздо более сложными по структуре, чем было принято в популярной музыке. Дюк теперь уверенно справляется со сложной гармонической структурой и проявляет безупречное мастерство в сочетаниях звуков и переходах.

Но в «Reminiscing in Tempo» есть и недостатки. В частности, несмотря на обычные тембровые контрасты, пьесе недостает разнообразия. Вся вещь играется в одном темпе и на одном и том же уровне драматизма — даже какой-нибудь Бетховен едва ли рискнул бы делать это на протяжении двенадцати минут. Кроме того, в действительности это не джазовая пьеса. На импровизационные соло в ней отводится меньше 10% места, если не считать нескольких раскатистых интерлюдий, исполняемых Эллингтоном на рояле. Пассажи восьмушек во второй из двух основных тем сыграны так ровно, будто они исполнены симфоническим оркестром, — а для ощущения свинга такая манера убийственна.

Эллингтон, конечно, ответил бы на эти обвинения, что ему нет дела до того, подходит ли его вещь под чье-либо определение джаза или нет, и был бы совершенно прав. Но критику в таком случае приходится применять к сочинению иные, не джазовые критерии. Джазовые пьесы часто строятся на вполне рутинных формах: архитектура произведения для большинства джазовых музыкантов не является предметом первоочередной заботы. Но у крупной формы должна быть форма, а эта пьеса Эллингтона, по сути, ни к чему не стремится, а лишь блуждает из стороны в сторону, почти без определенной цели. Единственный костяк, на котором она держится, — это постоянное возвращение к двум основным темам. В промежутках же между темами идут лишь проходные моменты: один переходит в другой, тот в следующий, и слушатель только недоумевает, к чему все это.

Например, где-то в середине второй части идет короткий

четырехтактовый пассаж духовых, который подводит к небольшому импровизационному кусочку Ходжеса, за которым следует краткое соло тромбона, потом короткое фортепианное соло, цепочка восходящих аккордов на трубах и тромбонах, и все это завершается сумбурным соло на рояле. Каждый из этих коротких пассажей звучит как вступление, как подготовка к какому-то важному событию, которое так и не происходит.

Критикам, для которых Эллингтон писал «Reminiscing in Tempo», вещь не понравилась. В Англии Спайк Хьюз назвал ее «длинным и чудовищным сумбуром, который столь же скучен, сколь претенциозен и бессмыслен». Хэммонд сказал, что в ней «отсутствует жизненная сила, которая обычно пронизывала работы Эллингтона». А вот согласно свидетельству Барри Уланова, среди студентов, поклонников джаза, по поводу этого сочинения разгорелись споры, «сотрясавшие стены университетов» — что, вероятно, следует понимать как гиперболу.

Сюжет этого эпизода говорит нам кое-что о наивности Эллингтона в отношении классической музыки. Его познания в этой области оставались скудными, и им не суждено было значительно пополниться. Иногда кто-нибудь ради интереса играл Дюку классическую музыку. Эдмунд Андерсон ставил для него пластинки Делиуса, Равеля и других композиторов, которые якобы оказали на него влияние. «Он был в восторге от Стравинского», — замечал Андерсон. Ясно, однако, что по собственной инициативе Эллингтон редко слушал классику. И вообще, по утверждению Стэнли Данса, он не особенно часто слушал какие бы то ни было записи и редко выбирался на выступления других оркестров. То немногое, что знал Эллингтон о методах и приемах композиторов-классиков, он получил из вторых рук, в виде советов и подсказок, которые давали ему Уилл Марион Кук, Уилл Водери и, наверное, кто-нибудь еще. Джим Хаскинс хорошо объяснил эту ситуацию, сказав: «Водери усвоил опыт классиков и успешно преобразовал его в комическую форму, в оркестрантский фольклор. В этом преобразованном виде Эллингтону гораздо проще было понять гармонию и колористику классической музыки».

Но Водери и Кук не преподали Эллингтону систематического курса композиции, на усвоение которого в любом случае уходят годы. Они показывали ему лишь основные приемы, которые могли помочь Дюку справиться с сиюминутными проблемами, возникавшими при создании оркестровок для «Коттон-клаб». Дюк никогда всерьез не штудировал приемы, которыми пользовались композиторы XIX века, чтобы обеспечить связность своих крупных

произведений. Наивность же его проявлялась в том, что он просто не осознавал существования вещей, которые ему не известны. В этот момент ему нужнее всего был бы хороший совет человека типа Кука, который еще в 1903 году в своем крупном сочинении «In Dahomey» использовал необычные длительности и переменные размеры. Но Дюк был гордецом и не любил обращаться за помощью, а потому продолжал изобретать колесо — иначе говоря, биться над разрешением проблем, которые уже были решены.

Отрицательные отзывы на «Reminiscing in Tempo» больно уязвили Дюка, более чувствительного к критике, нежели казалось большинству окружающих, и целых восемь лет после этого Дюк не брался за большие вещи. Но, несмотря на свою неудачу с крупной формой, Дюк оставался мастером трехминутной пьесы, продолжительность которой диктовалась временем звучания одной стороны пластинки на 78 оборотов. Вскоре после неудачного дебюта с «Reminiscing in Tempo» он написал первый из большой и удачной серии «концертов», созданных им для своих ведущих солистов. Это была пьеса «Echoes of Harlem», первоначально названная «Cootie's Concerto». В январе 1936 года, по-видимому, Уильямс принес Дюку музыкальную тему, которая стала лейтмотивом пьесы. 20 января оркестр отправился в студию звукозаписи в Чикаго, где Эллингтон окончательно доработал композицию — вероятнее всего, как обычно вместе с Кути и другими музыкантами. Пьеса была записана, и только тогда, наверное, Эллингтон сообразил, что они сочинили «концерт». Затем Эллингтон с Бигардом написали аналогичную пьесу для кларнета под названием «Barney's Concerto». Ни та, ни другая запись не были изданы, но 27 февраля 1936 года эти пьесы были записаны повторно. Можно предположить, что за это время над ними основательно поработали, главным образом в студии во время повторного сеанса. Записи, сделанные 27 февраля, вышли под названиями «Clarinet Lament» и «Echoes of Harlem» — несомненно, по предложению Миллса, который счел их более привлекательными для покупателей, чем «концерты».

«Echoes of Harlem» построена очень просто: вся пьеса разбита на восьмитактовые квадраты, за исключением фрагмента длиной 4-10 тактов, где Кути играет поверх оркестра. Не так много здесь переходов из одной тональности в другую, характерных для Дюка: пьеса в основном построена в ля-бемоль мажоре и параллельном фа миноре. Оркестровка очень проста и состоит по преимуществу в секвенциях аккордов. «Echoes of Harlem» — это в основном соло для Кути Уильямса.

В первых тактах фортепиано и контрабас вместе ведут

мрачный остинатный бас в фа миноре, нагнетая зловещую атмосферу «звучания джунглей», которым столь часто пользовался оркестр. В третьем такте вступает Кути, который, используя плунжерную сурдину поверх «пикси», берет до и загибает его на четверть тона вниз к си; именно этим лабильным нотам, вонзающимся в аккорды аккомпанемента, небольшие фрагменты пьесы обязаны своей привлекательностью.

Через шестнадцать тактов вступает оркестр, в то время как Кути продолжает в том же духе. Эта фраза длится четырнадцать тактов, переходя под конец из минора в ля-бемоль мажор. Саксофонная интерлюдия в ля-бемоль мажор начинается с аккорда в фа миноре и, прежде чем выйти на стандартную секвенцию, проходит через ре-бемоль и соль-бемоль мажор. Тему в мажоре Кути играет теперь на открытой трубе, в полную противоположность засурдиненным блюзовым звукам минорной темы. Затем идет краткий повтор минорной фразы, где Кути вновь использует плунжерную сурдину на фоне остинатного аккомпанемента контрабаса и фортепиано.

Пьеса «Echoes of Harlem» вообще очень проста. Она построена на контрасте между печальной минорной фразой и более оптимистичным звучанием открытой трубы в мажорном ключе. Все держится на великолепной игре Кути Уильямса, особенно в минорной фразе; его владение сурдиной безупречно. Структура пьесы, пусть и скромная, абсолютно верна — это в точности то, что надо, не больше и не меньше. Сравнивая эту весьма удачную пьесу с «Reminiscing in Tempo», мы ясно видим, что требования к написанию короткой вещи в корне отличаются от того, что необходимо хотя бы уже при двенадцатиминутном звучании. Психологически это, вероятно, связано с тем временем, в течение которого человеческая память способна удерживать данное количество музыкального материала. Чем короче форма, тем меньше требуется слушателю напоминать в повторных проведениях темы и вариациях о том, что уже было сыграно прежде. Во время звучания мажорной части минорная часть еще звучит у нас в памяти, так что ощущение контраста не пропадает. «Echoes of Harlem» на протяжении десятилетий оставалось любимым произведением поклонников Эллингтона.

Тем не менее с точки зрения композиции «Clarinet Lament» тоньше и интереснее. Эта вещь, как и многие у Эллингтона, является попыткой запечатлеть дух времени и места — в данном случае меланхолию новоорлеанского креола, каковым, разумеется, и был Бигард. Трудно определить, какой вклад принадлежит Бигарду, но его участие не вызывает сомнений. «Мы вроде как вместе это сделали», — говорил Бигард.

Пьеса начинается с затейливой кларнетной фигуры на тему из марша Суса. Эту фразу в фа мажоре повторяет труба, а затем тромбон. Затем интерлюдия в восемь тактов в исполнении медных духовых приходит в тональность соль-бемоль мажор. Теперь Бигард играет чудный блюзовый хорус при поддержке прекрасно расписанных аккордов, в которых ведет кларнет и звучат саксофоны и, как мне кажется, тромбон Тизола. Чтобы разнообразить блюзовую гармонию, которая обычно остается неизменной два-три такта подряд, Эллингтон вводит дополнительные аккорды, так что смена гармонии происходит каждый такт.

За этим хорусом следуют два такта интерлюдии с переходом в ля-бемоль мажор. Следующий фрагмент — это, по сути, «Basin Street Blues» со всеми стандартными брейками, долженствующий создать атмосферу Нового Орлеана, — однако Бигард избегает играть мелодию. Через шестнадцать тактов Эллингтон вставил бридж в новой тональности, но затем идет возврат к теме «Basin Street Blues».

Следом же начинается фрагмент в двенадцать тактов, который умело и тонко сочетает — или, быть может, навевает — обе предшествующие темы. Двенадцать тактов фрагмента делятся на три части, как настоящий блюз. Лаконичному рифу медных отвечает кларнет, и данная формула повторяется во всех трех частях этого будто бы блюза. Риф медных в каждой из трех частей базируется на вступительных аккордах «Basin Street Blues». Кроме того, хотя фрагмент в целом звучит в ми-бемоль мажоре, как и предшествующий блюзовый фрагмент, аккорды из «Basin Street Blues» звучат в ля-бемоль мажоре, как и раньше. Пьеса заканчивается краткой кодой. Получается, Дюк с большим мастерством слил две темы и две тональности. Здесь мы испытываем ощущение развития: дальнейшее движение увязано с тем, что мы слышали в начале. «Clarinet Lament» — замечательный пример композиции, прекрасная имитация новоорлеанского духа, каким он представлялся Эллингтону.

К тому же периоду относится и один из знаменитейших шлягеров Дюка — «Caravan», ставший постоянным номером в репертуаре оркестра и стандартом, исполняемым по сей день. Его написал Хуан Тизол, тут же продав пьесу Ирвингу Миллсу за двадцать пять долларов. Порой трудно понять, почему музыканты Эллингтона продолжали отдавать свои мелодии за столь ничтожные суммы и тогда, когда им давно стало ясно, что Эллингтон и Миллс делают на некоторых из них огромные деньги. Уже будучи ветераном оркестра, Джонни Ходжес то и дело начинал подсчитывать воображаемые деньги, как только

оркестр исполнял одну из мелодий, написанных Дюком на основе музыкальных идей Ходжеса. То ли у них недоставало решимости, то ли они были счастливы получить хоть что-нибудь, поскольку из музыкальной идеи, как это чаще всего и случалось, могло ничего не выйти. В данном же случае, когда мелодия приобрела огромную популярность, Тизол попросил Миллса дать ему долю в прибылях, и Миллс уступил.

Эллингтону не понравился бридж, написанный Тизолом, и он заменил его собственным. Дюк сделал и аранжировку — скорее всего, следуя своей обычной манере, прямо в студии. Основная тема — это капризный минорный мотив, навевающий, сообразно с названием пьесы, атмосферу экзотического Востока. Грир воспроизводит восточный ритм на том-томе или темпл-блоках. Во второй теме происходит резкий переход в одноименный мажор, чем достигается контраст, к которому всегда стремился Дюк. Вторая тема, по сути, представляет собой свободное движение на основе вполне стандартного бриджа, построенного на четырехдольном цикле.

Мелодия Тизола хороша во всех отношениях, но главное в пьесе — аранжировка. В первом квадрате Эллингтон подкрепляет тему кратким повторяющимся контрапунктом саксофона, а временами добавляет граул тромбона, нагнетая призрачную, экзотическую атмосферу и демонстрируя свое умение вести одновременно несколько голосов. Затем мелодия переходит от одного инструмента к другому, в обычной для Эллингтона манере: то ее ведет Барни Бигард, то Кути Уильямс с сурдиной, то тенор-саксофон. И всякий раз солирующему голосу вторит скромный ненавязчивый подголосок: кларнету — засурдиненные тромбоны, тромбону — саксофоны и так далее. В «Caravan» Эллингтон добивается очень многого от очень простой мелодии. Это классическая эллингтоновская вещь — она полна движения, полна перемен, но все сплетено так естественно, что за общим впечатлением слушатель почти не замечает отдельных элементов. В который раз мы убеждаемся в том, что наилучших результатов Эллингтон добивается тогда, когда отправной точкой для него служит зрительное впечатление или зрительный образ. «Джазовому музыканту очень важно хранить память о вещах ушедших, — сказал он однажды. — О песне, которую пели старики во дворе лунной ночью, или о том, что кто-то кому-то сказал давным-давно». Мерсер отмечал: «Он всегда писал то, что чувствовал. Не думаю, чтобы он хоть что-то написал не под настроение. Он был не настороже только в своей музыке. Счастливые мелодии создавались им в счастливые дни, а печальные — в дни печали». Именно так был сочинен и «Caravan»

— под впечатлением от умозрительного образа Востока, основанного не столько на реальности, сколько на киношаблонах.

Хуану Тизолу принадлежит и чудесная тема «Lost in Meditation», ставшая одним из удачных номеров оркестра Эллингтона. Первоначально она была записана под названием «Have a Heart» в бойком темпе; в этой записи Уильямс демонстрирует превосходную работу с сурдиной. Стало ясно, однако, что эта тема гораздо больше подходит для баллады, поэтому оркестр записал ее еще раз, в медленном темпе и с соло Тизола на тромбоне, под новым названием, получившим большую известность. Наконец, на данную мелодию написали слова и сделали третью запись — здесь выступает Джонни Ходжес с небольшим составом и вокалисткой Мэри Макхью, которая поет чисто, аккуратно и точно по нотам, совершенно не свингуя. Ходжесу эта тема явно была по душе: в двух последних записях он с чувством обыгрывает ее.

Как песенник Хуан Тизол так и не заслужил должного признания. Он не поднялся, конечно, до уровня таких мастеров, как Юманс и Керн, но намного превзошел большинство поденщиков, лепивших одну мелодию за другой в надежде, что какая-нибудь из них станет шлягером. Таких на Тин-Пэн-Элли было хоть пруд пруди. По утверждению Тизола, кроме «Caravan» и «Lost in Meditation» он сочинил «Perdido», «Admiration», «Pyramid», «Bakiff» и некоторые другие мелодии, и нет оснований сомневаться в его словах. «Все, что я делал, приписывалось Дюку», — говорил он.

В конечном счете большую роль в творчестве Дюка сыграли «Diminuendo in Blue» и «Crescendo in Blue» — парные вещи, задуманные как нечто более серьезное, нежели большинство номеров, исполнявшихся оркестром. Они были записаны на двух сторонах пластинки. Общий замысел их довольно прост: «Diminuendo» открывается фуриозным началом и постепенно ослабевает, завершаясь удаляющимся фортепианным соло. «Crescendo» начинается с простой фигуры в исполнении унисона кларнетов без аккомпанемента, а затем сила звука и его фактура идут по нарастающей до кульминации, причем трио кларнетов, которому в пьесе отведена главная роль, забирается вверх и его звучание становится все более диссонантным. На мой взгляд, эти две пьесы эффектнее звучат, если слушать их в обратной последовательности, когда вначале идет подъем, а потом спад — наверное, нам проще воспринимать развитие, если пьеса начинается просто, а затем усложняется. Несомненно, однако, что Эллингтон поступил наоборот именно потому, что движение от простого к сложному представляет собой традиционный прием.

Пьеса — если рассматривать обе вещи как одно целое — основана на блюзовой секвенции, разбитой кое-где короткими интерлюдиями, однако в начале так много звучания, что блюзовую структуру трудно различить за безумным колыханием пальмовых листьев и пылью, взметенной ветром. С первых тактов Эллингтон вводит три, а то и четыре соперничающих голоса, ни один из которых не одерживает верх. Чем-то это напоминает рыцарское сражение и производит впечатление разорвавшейся музыкальной бомбы. Постепенно яростный напор спадает, и под конец остаются только два голоса одновременно: граул-тромбон, перекликающийся с язычковыми, сакс-баритон, кружащий вокруг тромбонов. В финале тают вдали звуки одинокого рояля.

Часть «Crescendo» начинается с тех самых кларнетов в нижнем регистре, а ко второму квадрату им уже отвечают тромбоны и трубы. Звучание нарастает, и к концу весь оркестр играет во всю мощь. Любопытно, что темп пьесы кажется более быстрым, чем на самом деле: по метроному он чуть быстрее среднего, на 160 ударов.

На мой взгляд, «Crescendo» получилось более удачным — отчасти потому, что развитие идет, как обычно, по возрастающей, а не по нисходящей, отчасти же благодаря объединяющей роли кларнетов, исполняющих вариации на простую тему.

Еще одна интересная вещь этого периода — «Braggin' in Brass». В основе ее лежит аккордовая секвенция «Tiger Rag», которую так часто использовал Эллингтон. Она начинается вступительным диссонантным граулом Кути, затем тема переходит к плотно засурдиненным трубам, исполняющим сложные фигуры в головокружительном темпе. Затем следуют тромбоны: три тромбона с эксцентрическим треском по очереди берут по одной ноте. (Гюнтер Шуллер отмечал, что этот пассаж напоминает «хокет» — прием композиторов XIII-XIV веков, когда мелодию вели, чередуясь, два голоса.) И трубы и тромбоны прекрасно справляются с трудными пассажами, и это свидетельствует, что времена «Коттон-клаб», когда оркестр позволял себе любые небрежности, давно прошли. Соло исполняют Стюарт, Браун и Уильямс; последний много заимствует из комического шлягера Луи Армстронга «Laughing Looie». «Braggin' in Brass» стала одним из центральных номеров в шоу 1938 года в «Коттон-клаб».

Более значительным номером для медных духовых был у Эллингтона «Boy Meets Horn», написанный в основном Рексом Стюартом. По словам Стюарта, дело было так. В 1938 году оркестр на короткое время оказался без работы, пока Дюк лежал в больнице. (Дюк имел наследственную предрасположенность к

грыже и перенес за свою жизнь не меньше четырех операций, причем первую еще в юности.) Стюарт на несколько дней забросил свою трубу; когда он взял ее снова, клапаны заедали — так всегда бывает, когда инструментом не пользуются. Он попробовал звук, ему понравилось звучание при наполовину прижатом клапане, и он начал экспериментировать. При известном старании ему удавалось сыграть всю мелодию на полуприжатых клапанах. Он позвонил Дюку в больницу и по телефону проиграл ему мелодию. «Ты с ума сошел», — сказал ему Дюк. Но Стюарт был настроен решительно. Он приехал в больницу и снова сыграл Дюку эту тему, и в конце концов Дюк согласился поработать над ней вместе с ним.

Какова доля истины в этой истории, сказать трудно. Любой начинающий музыкант быстро открывает для себя возможность звукоизвлечения на полуприжатых клапанах, и кумир Стюарта Луи Армстронг в тот период пользовался подобным приемом, нужно сказать, сверх всякой меры. Более того, Стюарт сам играл на полуприжатых клапанах и раньше, например в «Tough Truckin» и «Lazy Man's Shuffle». Но прежде этим приемом пользовались, чтобы разнообразить отдельные ноты. «Boy Meets Horn» — первый пример его последовательного использования на протяжении всей мелодии. Игра на полуприжатых клапанах стала специальностью Стюарта, и отсюда начался его поиск необычных эффектов, ставших основой его манеры игры.

Первоначально мелодия была записана под названием «Twits ans Twerps», но пластинка под этим названием не выходила. Она начинается и заканчивается той самой темой, сыгранной на полуприжатых клапанах, которую Стюарт отработал у себя дома. Звук изломанный и сухой, ноты топорщатся. В средней же части мелодия взмывает, сыгранная Стюартом на открытой трубе. Вот, собственно, и все: пьеса — это tour de force, целиком полагающийся на новизну исполнительского приема. Однако использование его было столь удачным, что возможности оказались практически исчерпанными: мало кому из музыкантов удалось в дальнейшем добавить к ним что-то новое.

Еще один tour de force для медной группы — «Tootin' through the Roof», записанный в 1939 году. Это простая рифовая мелодия на основе стандартных гармонических ходов, с обширными сольными вступлениями. Главное в ней — схватка между тромбонами, которую устраивают в конце Кути и Рекс. Сначала они рычат друг на друга короткими репликами по два такта. Затем перепалка становится трехсторонней, и, наконец, трубы возносятся по гармоничной спирали к высокой финальной ноте. Бравурное исполнение демонстрирует полный звук и безупречное

владение верхним регистром. Вся пьеса представляет собой превосходное, образное сочинение для медных инструментов.

Важной частью творчества Эллингтона в этот период стали многочисленные записи малых составов, сделанные начиная с декабря 1936 года: только за последующие два года их было не меньше восьми десятков. (В 1935 году Эллингтон записал с секстетом под своим именем две стороны пластинки, «Tough Trucking» и «Indigo Echoes».) Хелен Оукли очень хотела запечатлеть на дисках Джонни Ходжеса и Кути Уильямса и сказала об этом Дюку. В обычной для него манере Дюк ответил: «Конечно. Давай запишем Барни и Рекса». И первые же две записи с малыми составами были сделаны Рексом Стюартом с его «Fifty-Second Street Stompers» и Барни Бигардом с «Jazzopaters». В конечном счете, однако, наиболее популярным оказался Ходжес. Некоторые его записи, как, например, «Jeep's Blues», стали шлягерами музыкальных салонов и принесли немалые деньги Эллингтону.

Состав групп в этот период отличался постоянством. Например, в группу Бигарда входили обычно Уильямс и Тизол; со Стюартом играли Лоренс Браун и Ходжес, с Уильямсом — Нэнтон и Ходжес. Гарри Карни играл почти во всех составах, как и ритм-группа оркестра. Все было организовано так, чтобы как можно равномернее распределить работу между музыкантами.

Со временем Эллингтон ослабил свой контроль над записями малых составов. Когда в оркестре появился Билли Стрейхорн, молодой аранжировщик, занявший важное место в штате оркестра, Дюк стал часто позволять ему подбирать музыку для записей и участвовать в них в качестве пианиста. Как всегда, многое привносили и сами оркестранты, предлагая сочиненные ими рифы и темы в надежде получить долю в гонорарах. Однако, как бы ни делались записи малых составов, они всегда несли отчетливый эллингтоновский отпечаток. И не только потому, что в них участвовали оркестранты Эллингтона, но и потому, что за ними стоял тот же музыкальный руководитель, который направлял и большой оркестр.

Качество записей малых составов столь неизменно высоко, что трудно выделить какие-то из них для разбора. Очень немногие из этих пластинок можно счесть неудачными, хотя есть среди них и проходные популярные песни в исполнении приглашенных вокалистов — с соответствующим уровнем. С другой стороны, учитывая ограниченность инструментовки и то, что записи делались на скорую руку, нельзя не отметить известное однообразие этих вещей.

Одним из наиболее известных является хит «Jeep's Blues», в

котором солирует Ходжес «*«Джип» — одно из прозвищ Ходжеса*». Пьеса построена на короткой жалобной блюзовой теме: Ходжес ведет ее первые четыре такта блюзовой формы на сопрано-саксофоне, а оставшиеся восемь тактов отданы под импровизацию.

Мне особенно нравится другая сольная вещь Ходжеса, «Rendezvous with Rhythm». Я люблю ее именно за его импровизацию, в которой ярко проявилось мастерство Ходжеса в динамике. Линия, которую он ведет, все время то приближается, то удаляется. Нередко это результат естественного эффекта: громкость звучания духовых инструментов увеличивается с повышением высоты звука.

Однако много и преднамеренных, хотя и не всегда осознанных, изменений громкости, акцентов, подчеркиваний.

«Clouds in My Heart» — бенефисная пьеса Барни Бигарда, ее автора. Мелодия весьма мила, и странно, что Миллс не заказал на нее слова. Звук кларнета Бигарда очень певуч, и есть в пьесе превосходный хорус Кути Уильямса с обширной цитатой из Луи Армстронга.

«Downtown Uproar» — номер для Уильямса, заразительный кавардак с комическими тромбонными эффектами, выкриками, прекрасными соло и мощным драйвом ритм-секции.

Мы перечислили лишь немногие записи из той музыкальной сокровищницы, что была создана малыми составами в 1935-1939 годах. Одних этих записей было бы достаточно, чтобы обеспечить Эллингтону собственное место в истории джаза.

К этому периоду относятся и две из самых знаменитых песен Эллингтона. «Prelude to a Kiss» богата хроматизмами, которые рано начали появляться в музыке Эллингтона и к описываемому времени стали характерным признаком его работ. Нужно сказать, что именно хроматизмы больше, чем что-либо другое, приводили в замешательство рядовых любителей свинга. Привыкшие к трезвучиям, септаккордам, секстаккордам, нонаккордам, звучавшим в музыке заурядных танцевальных оркестров, они находили неблагозвучными полутоновые ходы и нагромождения секунд, которыми изобиловали эллингтоновские работы того периода. В пьесе «Prelude to a Kiss», однако, хроматизм проявляется в нисходящем хроматическом движении, являющемся лейтмотивом всей вещи, и в таком виде он меньше беспокоил слушателей. Алек Уайлдер высоко отзывался об этой вещи, где «мелодия подкрепляется благозвучными, приятными для слуха гармониями».

Однако нисходящее хроматическое движение лейтмотива довольно тривиально, и я нахожу вторую из двух главных песен

Эллингтона этого времени более интересной. «I Let a Song Go Out of My Heart» является развитием идеи, продемонстрированной Ходжесом в «Once in a While» — вещи, которую оркестр не записывал. Эллингтон сочинил эту пьесу для шоу в «Коттон-клаб» в 1938 году. Каждый вечер на протяжении многих недель Дюк исполнял ее по радио, ее подхватили другие оркестры, и песня стала шлягером. Что вполне заслуженно. Здесь снова мы находим мелодию, построенную на последовательном развитии, а не на повторах. Три последовательные контрастные фразы, из которых состоит пьеса, создают ощущение диалога. Это одна из лучших вещей Эллингтона.

В период, приходящийся на конец 30-х годов, было создано много хорошей музыки — гораздо больше, чем я мог бы здесь упомянуть: «Cotton Club Stomp» — свингер с отличной игрой Уильямса; «Way Low» — грустная пьеса с аккордами столь плотными, что они напоминают скопления звуков; и еще две-три дюжины вещей, по-настоящему интересных в музыкальном отношении. Как только Эллингтон начал приходить в себя после смерти матери, у него наступил очень плодотворный период. Он, как всегда, без особого энтузиазма и долгих раздумий произвел на свет массу коммерческих вещей, но в то же время им создано много достопамятных произведений. Не всегда бывает просто объяснить подъемы и спады творческой активности Эллингтона. Но, как бы то ни было, он посвятил уже целое десятилетие активной музыкальной деятельности и в 1938 году понимал в этом куда больше, чем в 1928. Кроме того, его оркестр теперь состоял из весьма компетентных, а порой и просто превосходных джазовых музыкантов. Уильямс, Ходжес, Браун, Стюарт, Карни и Бигард достигли музыкальной зрелости, их стиль полностью сформировался, и они могли играть блестящий джаз по сигналу своего руководителя. Далее — оркестр в целом стал технически гораздо более грамотным, чем десять лет назад. Он мог похвастаться и музыкантами, легко читающими с листа, и виртуозами во всех секциях. И, наконец, бум свинговых оркестров бросил Дюку вызов и вознаградил его. В первой половине 30-х годов он был первой величиной в популярной музыке, а порой и чем-то большим. Теперь вокруг сложились десятки оркестров — весьма достойных, ищущих новые пути, и все стремились занять его место. Чтобы не отстать, Дюк должен был создавать музыку высшего качества, и очень часто ему это удавалось.

Глава 15

ПОПОЛНЕНИЕ В ОРКЕСТРЕ

Где-то перед весной 1939 года Ирвинг Миллс организовал оркестру Эллингтона европейское турне. Коллективу предстояло играть в Швеции, Бельгии, Голландии и Дании — но не в Англии. Английские музыканты давно, еще с 20-х годов, сильно опасались американских конкурентов, и не без причины. Уже в 1922 году Эйбел Грин сообщал в журнале «Клиппер»: «Складывается мнение, будто американский джаз… достиг такой вершины совершенства, что музыканты в других странах не могут с ним соперничать». Год спустя музыкант Роберт Эммет Кэрран, вернувшийся после четырех с половиной лет, проведенных им в Европе, утверждал: «Европейские музыканты абсолютно неспособны ухватить основные принципы американской танцевальной музыки…» Тогда же Пол Шпехт получил из Лондона заказ на шестьдесят музыкантов. Что и говорить, английские музыканты были готовы к сражению уже в 1922 году, однако только в 30-е годы, когда американские музыканты попытались не допустить английские оркестры в Соединенные Штаты, англичанам удалось добиться правительственного заслона на пути американского вторжения. Только в 50-е годы оркестр Эллингтона вновь попал в Англию.

Трудно понять, почему Миллс затеял европейские гастроли как раз тогда, когда Европа стояла на пороге войны. Отплытие на корабле «Шамплен» состоялось 23 марта 1939 года. Трюм корабля наполняли ящики с разобранными бомбардировщиками, и признаки войны видны были повсюду. Проезжая через Германию, музыканты были обескуражены проявлениями гитлеровской диктатуры и испытали истинное счастье, выбравшись оттуда.

Гастроли, однако, имели шумный успех. На концертах зрители устраивали овации, в Стокгольме состоялся роскошный банкет по случаю сорокалетия Дюка, по радио звучали интервью, пресса неистовствовала, а поклонники несли бесчисленные подарки и в день рождения Дюка завалили цветами его гостиничный номер. Все было, как в 1933 году. На родину Эллингтон вернулся воодушевленным. «Европа — это совершенно другой мир, — говорил он. — Можешь идти куда хочешь, говорить с кем хочешь, делать что душе угодно. В это трудно поверить. Если тебя всю жизнь кормили сосисками, а потом вдруг

предложили черную икру, то трудно поверить, что это взаправду». В Европе, конечно, расизма присутствовало гораздо больше, чем казалось Дюку, но разница все равно была велика, и музыканты это почувствовали.

Дюка окрыляло то, что его представления о себе как о серьезном композиторе подтвердились. В течение двух лет после возвращения он создал некоторые из самых известных своих вещей: «Ко-Ко», «Jack the Bear», «Main Stem», «Cotton Tail», «C-Jam Blues», «Harlem Airshaft», «Warm Valley», «In a Mellotone», «Never No Lament», которая превратилась в «Don't Get Around Much Anymore». С его именем связывают также вещи, которые написали Билли Стрейхорн и Мерсер, сын Дюка: «Chelsea Bridge», «Take the A Train», «Things Ain't What They Used to Be».

Это был один из высших творческих подъемов Дюка — по мнению многих, высочайший; и он принес ему в середине 40-х годов такое признание критики и слушателей, какого он вновь удостоился лишь под конец жизни, став «патриархом джаза».

Творческий взрыв, несомненно, стал следствием восторженного приема, оказанного ему в Европе, но свою роль сыграли и другие факторы. Перед самым отъездом на гастроли Дюк прервал деловые отношения с Ирвингом Миллсом. Трудно сказать, почему он решил расстаться с ним именно в данный момент: Эллингтон никогда не комментировал этот факт. Кое-что, однако, высвечивается. Как сообщал «Даун-бит» в январе 1937 года, Миллс и Эллингтон пересмотрели свое финансовое соглашение, вероятно в связи с переходом от «Коламбии» к «Мастеру». Миллс отдал Эллингтону свою долю в компании «Дюк Эллингтон», что сделало Дюка полным хозяином оркестра; Эллингтон же взамен передал Миллсу свои акции в издательстве, которому принадлежали права на мелодии Эллингтона. Дюк сохранил право на получение гонорара за исполнение его песен — если, конечно, Миллс их вообще платил — и на долю в гонорарах от «Эй-Эс-Си-Эй-Пи». По свидетельству Мерсера, стоимость акций, участвовавших в обмене, была примерно одинаковой, так что сделка оказалась честной — если вообще можно считать справедливым то, что пол-Эллингтона принадлежало Миллсу. В 1937 году организация Миллса продолжала публиковать ноты песен Эллингтона, ангажировать оркестр и делать записи для компании «Мастер».

Но к 1939 году Дюк готов был довершить разрыв. Во-первых, фирмы грамзаписи Миллса «Мастер» и «Вэрайети» прогорели, и записи Эллингтона передавались «Коламбии» и ее филиалам. Но что еще важнее, Дюк попал под огонь черной прессы за то, что позволял себе оставаться под контролем белых. Портер Робертс

писал в черной газете «Питтсбург курьер»: «С той поры как Дюк встал под знамена Миллса, ни один негритянский автор не писал текстов на его мелодии. В чем дело, Дюк? У Вас такие правила?» Адам Клейтон Пауэлл-младший, имевший влияние в Гарлеме и ставший впоследствии конгрессменом, заявлял: «Дюк Эллингтон — попросту музыкальный издольщик. С него, как со счета в банке, поначалу снимали 300 долларов в неделю. А к концу года, когда масса Миллс собрал свой урожай, Дюку объявляют, что он задолжал сотни тысяч долларов… Музыкальная поденщина нам не по нутру. Слишком долго негры ходили в издольщиках. Не нужно нам в нашей работе покровителей. Нам нужен свой шанс и свой честный заработок. А об остальном мы позаботимся сами».

Пауэлл, разумеется, не имел никакого представления о финансовых взаимоотношениях Эллингтона и Миллса. К тому времени Эллингтон, среди прочего, списывал на деловые расходы такие траты, которые должны были бы оплачиваться из его личных средств: обеды, одежду, то, что тратилось на женщин, с которыми он иногда путешествовал, и т. п. Отдавая дань своей любви ко всему первоклассному, он не задумывался о денежных доходах — копить и откладывать он вовсе не собирался. Он хотел только жить так, как ему нравится, и на эту жизнь он тратил из доходов оркестра куда больше тех трехсот долларов, на которые намекал Пауэлл. Тем не менее в упреках Пауэлла была достаточная доля истины, чтобы уязвить Дюка.

Эллингтон никогда не высказывался откровенно о причинах разрыва. Барри Уланов предположил, что все дело в «недостатке внимания» со стороны Миллса, который теперь руководил большой организацией и не мог всецело, как прежде, посвящать себя Дюку. Дюк же в своей книге ограничился следующим замечанием: «Мы прекратили наши деловые отношения по обоюдному соглашению».

В каких бы обстоятельствах ни оказывался Дюк, он стремился занять главенствующее положение. Однако ему никогда не удавалось взять под контроль Ирвинга Миллса, как то происходило с другими. Если в их взаимоотношениях и доминировал кто-то, то это был Миллс. Он вносил изменения в написанные Дюком песни, упрощая их по своему усмотрению. Судя по всему, он не советовался с Дюком, но действовал с его молчаливого согласия. Еще во времена «Коттон-клаб» он мог появиться в последний момент и переделать всю программу радиопередачи. В целом Дюк принимал все, что хотел от него Миллс. «Миллс устраивал дело и сообщал об этом Дюку, а Дюк уж сообщал обо всем музыкантам», — свидетельствовал Барни Бигард. Как нам известно, Миллс говорил, что Дюк «следовал

инструкциям».

Утверждать, будто Дюк побаивался Миллса, было бы неверно. Но он отдавал себе отчет в том, что Миллс больше его понимает в музыкальном бизнесе и что вмешательство Миллса оборачивается к лучшему. «Он также чувствовал, что, попади он в беду, ему не к кому обратиться, кроме Миллса», — признавал Джон Хэммонд.

Выходит, у Дюка были причины позволять Миллсу иметь известную власть над собой. Но к 1939 году таких причин уже не существовало. Дело заключалось не только в деньгах — с этим они разобрались или по крайней мере могли разобраться. Важно, что Дюк наконец почувствовал в себе силы действовать самостоятельно. Как выразился Мерсер, он научился у Миллса вести дела и «вырос из пеленок».

В середине апреля, перед самым началом европейских гастролей, Дюк обратился в агентство Уильяма Морриса с просьбой о представительстве. Агентство было большим и престижным. Не так давно сюда пришел работать молодой человек по имени Уиллард Александер, который успешно продвинул Бенни Гудмена к первой ступеньке славы в «Эм-Си-Эй» «*Musical Corporation of America — Музыкальная корпорация Америки (англ.)*», а теперь организовывал в агентстве Морриса отдел оркестров. В этот момент Нед Уильямс тоже работал в агентстве Морриса, и именно он, по всей видимости, убедил Эллингтона совершить все эти перемены. «Дюк очень уважал Уильяма Морриса, — утверждал Эдмунд Андерсон. — Мне кажется, он даже немного трепетал перед ним». В отличие от Ирвинга Миллса, которого мало что интересовало, кроме денег, Моррис осознавал значимость Дюка как художника и хотел, чтобы тот стал более социально активным.

Одновременно Эллингтон заключил контракт с музыкальным издательством «Роббинс». В скором времени, в 1942 году, Моррис поручил молодому человеку по имени Кресс Кортни заниматься делами Эллингтона.

Отчим Кресса Кортни — Реджи Чарлз — дирижировал оркестром в бродвейских постановках, и его коллектив в конце концов сменил оркестр Гая Ломбардо в гостинице «Рузвелт». Кортни тогда не исполнилось двадцати лет. По его словам, «Реджи был совершенно наивен в мирских делах, а я, похоже, был жестким малым. Так что мне пришлось взять на себя руководство делами оркестра». Впоследствии оркестр перешел к «Эм-Си-Эй», Кресс какое-то время поработал с ними, а затем стал сотрудником агентства Морриса.

В 1939 году, в первые дни работы с Уильямом Моррисом, Эллингтон выступал в театре Балабана и Каца на Саут-сайд в

Чикаго. Дюк завершал концерты медленными вещами вроде «Warm Valley», хозяева же предпочитали услышать под конец что-нибудь позабористей. Переговорить об этом с Дюком послали Кортни. Кресс вспоминал: «Когда разговор подошел к концу, он мне говорит: „Красивый у тебя галстук“. Я говорю: „Ну что, сговорились?“ „Ага“, — говорит он. Я говорю: „Ладно, бери галстук. И играй побыстрее“».

Дюк всегда любил людей хватких, деловых — таких, как Миллс. И теперь, сталкиваясь с какими-то проблемами, он просил в конторе Морриса, чтобы ему давали в помощь Кортни. В конце концов он предложил, чтобы Кортни вел дела оркестра. Уиллард Александер, руководитель отдела оркестров, был особенно заинтересован в Каунте Бейси, делами которого тоже занималось агентство Морриса. Но Уильям Моррис-младший в свою очередь беспокоился о том, чтобы дела Дюка велись как следует, так что перемена устраивала всех. В последующие годы Кортни с некоторыми перерывами руководил делами оркестра.

Следствием смены руководства стал переход к другой фирме грамзаписи. Контракт с «Коламбией» истек в конце 1939 года, и Дюк с ней распрощался. Его уход объясняют многими причинами, но главную роль сыграли почти наверняка личные расхождения между Дюком и Джоном Хэммондом, который записывал для «Коламбии» очень много джаза. Фрэнк Дриггс, джазовый критик, работавший одно время у Хэммонда на «Коламбии», говорил: «Мне кажется, основная причина обращения Дюка в компанию „Виктор“ состоит в том, что у них с Хэммондом не складывались отношения».

Джон Хэммонд являлся не только влиятельным критиком, но и движущей силой джазового мира. Он использовал свою власть и деньги для того, чтобы продвигать музыкантов, к которым чувствовал интерес. Он был властным идеалистом, остро реагирующим на отклонения от чистоты стиля, каких у Эллингтона находил немало. В особенности не нравились ему крупные формы. Еще в 1936 году он заметил: «Когда-то это был величайший оркестр в стране, но погоня за призраком Искусства и Эстрадного Мастерства искалечила его».

Сверх того, Хэммонд был глубоко вовлечен в борьбу за права черных: он даже убедил своего состоятельного, но консервативного отца делать пожертвования в Фонд юридической защиты Скоттсборо. Он считал, что Эллингтон должен занять открытую позицию в расовом вопросе. Хэммонд был человеком столь же убежденным, сколь и отважным, и не раз излагал печатно свои взгляды на то, что относил к недостаткам Эллингтона.

В ответ Эллингтон не промолчал. В своем выступлении в «Даун-бит» в 1939 году, говоря о джазовых критиках, он сказал: «Вероятно, „в пылу сражения“ суждения Хэммонда слегка деформировались, а его энтузиазм и предубеждения несколько вышли из-под контроля. Так или иначе, становится ясно, что Джон столь прочно связал себя с определенным направлением (читай: Каунтом Бейси), что не обладает более статусом беспристрастности, позволяющим претендовать на роль критика».

Хэммонд в своих суждениях о Дюке ошибался не во всем, но Эллингтон был безусловно прав, когда отмечал, что сотрудник фирмы грамзаписи, занятый выпуском пластинок своих любимых музыкантов, едва ли может называться непредвзятым критиком: по крайней мере однажды Хэммонд опубликовал восторженный отзыв на выпущенную им пластинку, не сообщив читателям, что она готовилась с его участием. Думаю, в этой схватке каждый оказался по-своему прав. В любом случае этим двум упрямцам было бы трудно сработаться. И в начале 1940 года Дюк перешел в фирму «Виктор».

А в конце 1942 года, когда истек срок контракта Эллингтона с издательством «Роббинс», Дюк основал собственное издательство «Темпо Мюзик», руководить которым поручил своей сестре Рут. Издательство должно было публиковать главным образом сочинения Эллингтона, однако здесь печатались и авторы со стороны — например, Гарри Джеймс и Рэнди Уэстон. Первыми вышли в свет «Take the A Train» и «Flamingo» — Дюк не был автором ни той, ни другой пьесы. Когда Дюк умер, каталог издательства насчитывал около тысячи его мелодий, из которых шестьсот-семьсот никогда не были сыграны.

За свое руководство издательством Рут Эллингтон не раз подвергалась критике. Деловой подготовки она вообще не имела, и, хотя кое-какой опыт в музыкальном бизнесе приобрела, знания ее оказались гораздо более скудными, чем могли бы, поскольку Дюк упорно изолировал ее от внешнего мира. «Наша семья жила под девизом: „Только не говорите об этом Рут“», — вспоминала она. В результате она представляла собой классический пример «богатой бедняжки», что особенно проявилось после ее переезда в Нью-Йорк к знаменитому братцу. «Нам всегда говорили, что мы — лучшие… Отец, к примеру, повторял, что мама — его царица, а я принцесса… Он так много твердил мне о том, что я принцесса, что к восемнадцати годам я на самом деле стала принцессой и до сих пор чувствую себя именно ею», — признавалась Рут. И добавляла: «Эдвард никогда никуда меня не пускал».

В характере Дюка царило покровительственное отношение к женщинам, а к Рут особенно. После смерти родителей Дюк, по

сути, стал ее отцом. Папашей он был строгим и старался держать ее по возможности взаперти. «Он просто считал, что я должна сидеть дома как кукла», — говорила Рут. Когда она наконец в двадцать с чем-то лет влюбилась и захотела выйти замуж, Дюк воспротивился. Он подарил ей квартиру, норковое манто, «кадиллак», собственный счет в банке — и все это в надежде отговорить ее от замужества. «Ну и, конечно, я была чрезмерно, болезненно застенчива… я боялась сказать ему, что мне одиноко».

Мужчиной, о котором идет речь, был Дэн Джеймс, белый интеллектуал либерального толка, пытавшийся заработать на жизнь литературным трудом. Он родился в Англии и вырос в Канаде. С Эллингтонами он познакомился через черного актера по имени Кэнэда Ли. В печати поднялся небольшой шумок по поводу смешанного брака, но быстро затих. Эллингтон тут же ввел Джеймса в свою большую семью и поставил его вместе с Рут у руля издательства. Впоследствии Джеймс опубликовал книгу «Че», посвященную кубинскому революционеру и имевшую успех. Тогда он предложил Рут жить на его доходы: ему не хотелось быть лишь одним из придатков Дюка Эллингтона. Но Рут отказалась, и их брак распался. У Джеймса и Рут было два сына, Майкл и Стивен. Следующее замужество Рут с белым было недолгим. Наконец она вышла замуж за черного певца Макгенри Ботрайта.

Отнюдь не все члены обширного «семейства» Дюка относились к Рут с любовью. Фрэн Хантер говорила: «Когда мы были молоды, она могла вести себя очень холодно. Она умела мгновенно поставить на место кого угодно». Хуан Тизол едко отзывался о ней и утверждал, что она никогда не платила ему столько, сколько причиталось, за его песни. «Рут терпеть не может платить по счетам», — утверждала Роза Тизол.

В частности, Рут осуждали за ее так называемый «комплекс» по отношению к белым: она дважды выходила замуж за белых, она носит парик под блондинку, она постоянно поддерживает отношения со множеством белых. Такая критика, да еще в то время, когда Америка пытается покончить с расовыми барьерами, представляется несправедливой. В поведении Рут интересно то, как оно отражает присущую Эллингтонам уверенность, что они ничуть не хуже белых и даже лучше многих из них. Рут просто не ощущала расовых барьеров.

Коренные перемены в руководстве оркестром, происшедшие после 1940 года, сделали наконец Дюка полноправным хозяином своего предприятия и позволили ему самому выбирать направление дальнейшего движения. В музыкальном же

отношении еще более важными стали изменения в составе, осуществленные в течение нескольких месяцев в конце 1939 — начале 1940 года. Первым из новоприбывших оказался Билли Стрейхорн, которому предстояло стать ближайшим помощником Эллингтона. Он не только много сочинял для оркестра, но порой проводил репетиции, сам садился за рояль.

Стрейхорн родился 29 ноября 1915 года в Дейтоне, штат Огайо. Его родителями были Джеймс Натаниэл Стрейхорн и Лиллиан Марго Янг. Один из его предков, по имени Иов, вскоре после Гражданской войны завел винокурню; был в роду индеец-полукровка; был повар Роберта Ли «*Роберт Эдуард Ли (1807-1870) — главнокомандующий армии рабовладельческой Конфедерации во время Гражданской войны.*» Джеймс Стрейхорн и Лиллиан Янг познакомились в колледже в Северной Каролине. Ни он, ни она курса не кончили, но семья, из которой происходил Билли Стрейхорн, стояла тем не менее по своему социальному положению выше простой рабочей черной семьи.

Когда Билли был еще ребенком, родители переехали в Монтклер, штат Нью-Джерси. Потом Билли отправили жить к бабушке, в Хиллсборо (Северная Каролина). Бабушка умерла, когда мальчику исполнилось десять лет. К тому времени его отец переехал в Питтсбург и поступил на сталелитейный завод. Туда переправили Билли, где он и воссоединился с семьей.

Его мать играла на фортепиано в церкви, и ребенком Билли немножко баловался с инструментом. Всерьез он, однако, не начал учиться, пока не переехал в Питтсбург. В средней школе Вестингхауз он посещал занятия по общему музыкальному развитию, а возможно, играл и в школьном оркестре. Во всяком случае, он проявил некоторые способности, и отец, определивший других своих сыновей по строительному делу, отправил Билли в Питтсбургский музыкальный институт, где тот изучал теорию и стандартный классический репертуар. Уже в старших классах у него проявились черты щеголя и интеллектуала. Он читал «Нью-Йоркер» — не вполне обычный вкус для мальчишки в те годы и в тех местах, — любил хорошо одеваться. Роста он был небольшого: к зрелым годам Билли набрал всего пять футов три дюйма. Заметна была в нем и неуверенность в себе; похоже, гомосексуальные наклонности начинали развиваться в нем уже в ту пору.

В школе Билли пользовался популярностью. Он участвовал в школьных театральных постановках. Успех среди сверстников подвигнул его после окончания школы написать ревю «Фантастический ритм» и поставить его вместе с приятелями. Два музыкальных номера из этого шоу, «My Little Brown Book» и

«Something to Live For», были впоследствии записаны оркестром Эллингтона.

До этой пробы пера Билли мало интересовался джазом. Но в 1934 году, в год окончания школы Вестингхауз, Стрейхорн услышал — скорее всего, в театре — оркестр Эллингтона. «Тут я и попался», — вспоминал он. Однако в то время сочинял он мало. Билли организовал небольшое трио под названием «Tophatters», которое регулярно выступало по Питтсбургскому радио, но основной заработок давала ему служба в аптеке.

В декабре 1938 года, вняв, вероятно, настояниям своего друга по имени Билли Эш, занимавшегося аранжировкой для оркестра Хаттона, Стрейхорн пришел в театр «Стэнли» в Питтсбурге послушать Эллингтона, а потом пробрался за кулисы и показал ему кое-какие свои работы, в том числе «Lush Life». Эллингтону особенно понравились в песне слова, и он предложил Билли зайти к нему, когда тому случится быть в Нью-Йорке.

Эш в это время уже давал Билли уроки аранжировки. «Я многому у него научился», — вспоминал Билли впоследствии. В январе 1939 года Эш одолжил Билли денег на билет в Монтклер, где тот мог остановиться у своей тетушки Джулии. Оттуда Билли поехал в Нью-Йорк к Эллингтону. Версии о том, что случилось дальше, противоречивы, но, во всяком случае, Эллингтон быстро нашел применение Стрейхорну. Вначале он видел в нем потенциального текстовика, но уже через несколько недель Дюк приставил Билли писать аранжировки для малых составов, особенно для группы Ходжеса. Для Ходжеса Билли аранжировал «Like a Ship in the Night» и «Savoy Strut», записанные в феврале и марте 1939 года. Весной Эллингтон отправился на гастроли по Европе, а Мерсеру велел приглядывать за Билли — и скоро Билли поселился в доме Эллингтонов.

К этому моменту он уже руководил многими сеансами записи малых составов, хотя высшее руководство, разумеется, в какой-то форме осуществлял Эллингтон. Леонард Фэзер писал в журнале «Даун-бит»: «Билли сочинил оркестровки практически для всех великолепных пластинок, записанных составами Джонни Ходжеса и Кути Уильямса». Затем Билли занялся коммерческими обработками популярных песен, которые оркестр обязан был иметь в репертуаре. Очень скоро он стал партнером Эллингтона, младшим компаньоном в деле — оно все более приобретало черты совместного предприятия. Несмотря на внутреннюю неуверенность, Стрейхорн, когда надо, мог проявить твердость в работе с оркестром — так утверждает Джордж Авакян, участвовавший в выпуске многих эллингтоновских записей. С годами Дюк все больше полагался на Стрейхорна как на своего

верного музыкального соратника.

Их связывало нечто большее, чем просто деловые взаимоотношения. По свидетельству Мэри Лу Уильямс, превосходной джазовой пианистки, делавшей для оркестра аранжировки, Стрейхорн «любил Дюка. Все, что он писал, он просто отдавал Дюку…Напишет и отдаст — просто так».

Привязанность была взаимной. Как вспоминал Тоби Хардвик, «из всего, что я помню, смерть Стрейхорна — единственное, что по-настоящему потрясло Дюка…У них никогда не было разногласий ни по работе, ни из-за денег. Билли просто хотел быть с Дюком, и все. Это была любовь — прекрасная штука».

По утверждению Грегори Морриса, племянника Стрейхорна и его душеприказчика, будь Билли более агрессивен, он мог бы по праву завоевать себе репутацию композитора: «Он был очень тихий… очень скромный человек. Он был счастлив тем, что делал, — ему не нужны были все эти деньги, вся эта слава». Сверх того, Билли был ленив. Он присоединился к группе молодых интеллектуалов, как белых, так и черных, куда входили Ленни Хэйтон и Лина Хорн, и уделял больше времени развлечениям, чем творчеству. Кути Уильямс заметил: «Стрейхорн, знаешь ли, оставался мальчишкой. Он не был затворником вроде Дюка и не сидел за инструментом днем и ночью… Это ему было ни к чему. Он предпочитал пить-гулять». В результате Билли часто не поспевал сделать работу к сроку. Стэнли Данс говорил, что им приходилось «пинать его под зад», чтобы получить от него текст. Несомненно, именно из-за отсутствия целеустремленности, собранности Стрейхорн и поставлял Эллингтону материал, не получая ничего взамен.

Вполне могло случиться так, что старые музыканты оркестра, которые и от Эллингтона не любили получать указания, могли бы возненавидеть Стрейхорна — неопытного двадцатилетнего композитора. Но они, наоборот, быстро привязались к молодому человеку и относились к нему даже покровительственно. Они называли его «Стрейз», «Уили», а чаще всего — «Суитпи», по имени младенца из комикса «Поп-ай», которого обычно изображали ползающим в ночной рубашке до пят. Тоби Хардвик сказал Стэнли Дансу: «Знаешь, Билли был такой сладкий крошка, что все сходили по нему с ума. Идет, остановится, с одним потолкует, с другим. Я говорю Сонни: „Гляди, ну вылитый Суитпи!“ — и Сонни тут же отпал».

Сейчас нет возможности точно установить, что именно в музыке Дюка принадлежит Стрейхорну. Но вклад его был велик — и не только в виде готовых сочинений, но и в виде того влияния, которое он оказывал на вкусы и на музыкальное

руководство. Среди прочего Стрейхорн интересовался французскими композиторами-импрессионистами, и он намеренно обратил внимание Эллингтона на те приемы, которые, как многим казалось, были давно ему известны. Кроме того, имея лучшее образование, чем Эллингтон, он легче мог по партитуре представить, как будет звучать музыка, и поэтому более охотно, чем Эллингтон, заканчивал аранжировку, чтобы показать музыкантам готовую вещь — разумеется, с поправкой на собственную леность. После прихода Билли в оркестр сеансы звукозаписи в студии стали более организованными, чем прежде. Барри Уланов писал: «Билли сидит в кабине оператора на всех сеансах записи оркестра и либо дает добро, либо заворачивает маэстро на второй круг. Дюк ставит его мнение выше, чем чье-либо, и ориентируется на его музыкальный вкус». Обычно Дюк считался с советами Стрейхорна, и, несмотря на свою робость, Стрейхорн, если ему что-то не нравилось, не боялся сказать об этом Эллингтону. Чарли Барнет, руководитель оркестра и большой поклонник эллингтоновского звучания, говорил: «Я убежден, что Билли сделал немалый вклад. Ему по большей части принадлежали сложные гармонические ходы; и, я думаю, он же придумывал наиболее тонкие разгласовки и аранжировки». Лоренс Браун отметил: «Он оказывался прав почти во всем, что делал. Он был добрым гением, закулисной силой во все эти годы…Его музыка была очень богата. Я в одну минуту могу узнать вещь, которую написал Стрейхорн». Джимми Гамилтон — кларнетист, пришедший в оркестр в тот же период, — сказал: «Мы всегда любили играть музыку Билли, потому что у него были по-настоящему красивые гармонии. Да, мы любили играть те вещи, что приносил он. Все только и хотели играть его музыку, потому что у него был такой вкус, такая гармония…Что-то делал Дюк, что-то делал Стрейхорн…Кое-что они обсуждали вместе». Джоя Шеррилл, певшая в эти годы в оркестре, вспоминала: «Билли говорил, что хорошо и что плохо, — и Дюк уважал его мнение».

Мы должны сделать известную скидку на то, что кое-кто из этих людей недолюбливал Дюка. Тем не менее нельзя не признать, что с момента прихода Стрейхорна в оркестр (или чуть позднее) и до самой его смерти в 1967 году он внес больший или меньший вклад во все произведения Дюка. Больше того, даже из могилы он, возможно, пополнял репертуар Эллингтона: согласно свидетельству Лоренса Брауна, Стрейхорн оставил после себя неоконченные работы, которые Дюк завершил и представил как свои собственные.

Прослеживается, однако, тенденция забывать, что в 1939 году

Дюк был признанным композитором с международной репутацией, а Стрейхорн — неопытным молодым человеком. Эллингтон сказал Стрейхорну только одно: «Присматривайся», но, несомненно, Стрейхорн изучал методы Эллингтона и брал у Эллингтона больше, чем тот давал сам. В конце концов он приноровил свой стиль к стилю Эллингтона, так что музыка одного переходила без помехи в музыку другого. Эллингтон рассказывал об этом так: «Наш раппорт был полнейшим. Когда я писал первый духовный концерт, я находился в Калифорнии, а он — в нью-йоркской больнице. По телефону я попросил его написать кое-что. „Вступление, конец, короткие переходы“, — сказал я. „Название будет по первым словам из Библии: „В начале сотворил…“ Он не слыхал моей темы, но то, что прислал мне Билли в Калифорнию, начиналось с той же ноты, что у меня (чистое фа), и заканчивалось на той же, что у меня, ноте (ля-бемоль децимой выше). Из шести нот на шесть слогов текста различались только две“.

При всей своей приветливости Билли Стрейхорн по натуре был человеком, стремившимся оставаться в тени. Дюк Эллингтон обладал умением ловко вытягивать из людей советы, но едва ли он принадлежал к тому типу людей, которые создают свой стиль как слепок с чужого. Несомненно, Стрейхорн повлиял на Эллингтона, добавил что-то к его стилю, привнес некоторые перемены, но главная суть всегда принадлежала Эллингтону.

Вторым новобранцем в семье Эллингтона стал молодой контрабасист Джимми Блантон. О нем известно немного: он умер прежде, чем интервьюеры успели до него добраться. Он родился в городе Чаттануга, штат Теннесси, в октябре 1918 года. По утверждению Мерсера, Джимми настолько же был негром, насколько индейцем. Мать его играла на рояле и многие годы руководила местным оркестром. Блантона учил теории и игре на скрипке его дядюшка; кроме того, он брал уроки на фортепиано и альт-саксофоне. Занимался он и аранжировкой, но неизвестно, насколько серьезно. Во всяком случае, он имел очень основательную музыкальную подготовку — в техническом смысле куда более солидную, чем у большинства джазовых музыкантов того времени — в основном это были самоучки, плохо знакомые с теорией.

Профессиональную карьеру Блантон начал в восемь лет, играя в местном магазинчике на скрипке. Юношей он продолжал работать в родном городе, скорее всего, вместе с матерью. Затем он изучал музыку в колледже штата Теннесси. Здесь он переключился на контрабас (по свидетельству Джона Килтона, трехструнный бас — не вполне обычный инструмент) и играл с

оркестром колледжа и другими составами. Джимми вырос в первоклассного басиста — лучшего, нужно сказать, в джазе, хотя едва ли кто-то это понимал. Играл он и на пароходах в районе Сент-Луиса в летний сезон у Фейта Марабла, в ту пору, когда Марабл имел возможность выбирать лучших из местных музыкантов.

Летом 1939 года он играл на балах в гостинице «Коронадо» в Сент-Луисе. Джимми Блантон больше всего на свете любил играть и с готовностью участвовал в джем-сешн в ночных клубах, где хороший контрабасист, готовый играть задаром, ценился очень высоко. Одним из таких клубов заправлял Джесси Джонсон, покровитель музыкантов и влиятельная фигура в черных кругах. Здесь Блантон и играл на джеме, когда заглянул Джонни Ходжес. Ходжес побежал тут же за Стрейхорном, и, послушав Блантона еще раз, они кинулись в гостиницу будить Эллингтона. Эллингтон спустился в клуб, накинув пальто на пижаму, и вскоре предложил Блантону пойти к нему в оркестр. (Такова, во всяком случае, легенда, которую разные люди рассказывают с небольшими вариациями.)

Разумеется, у Эллингтона тогда был контрабасист — Билли Тэйлор. Прежде Тэйлор делил басовую партию с Хейсом Алвисом, и его не должна была беспокоить перспектива выступать на пару с молодым человеком. Но Блантон оказался лучшим джазовым контрабасистом, и сравнение оказалось не в пользу Тэйлора. Временами Тэйлор переключался на тубу, пока наконец, в январе 1940 года, когда оркестр выступал, в кафе «Саутленд» в Бостоне, он не сошел с эстрады посреди выступления со словами: «Не буду я стоять здесь рядом с этим парнем, который играет такой джаз, что мне за себя стыдно».

Это, однако, рассказано со слов Эллингтона, и тот факт, что Тэйлор ушел посреди выступления, наводит на мысль, будто за всей ситуацией стояло кое-что еще. Кути Уильямс однажды заметил: «Не думаю, что Тэйлор и Дюк ладили между собой… Билли был слишком независимым».

За два года, которые Блантон проработал в оркестре Эллингтона, он революционизировал джазовую игру на контрабасе. До него контрабас рассматривали как ритм-инструмент, в задачу которого входило держать ритм и отмечать гармонические переходы. Впрочем, гармоническая нагрузка была несущественной, поскольку большинство составов в то время включали фортепиано, а также гитару или банджо — эти инструменты могли более явно выражать гармонии. Основная функция контрабаса, таким образом, состояла в придании отчетливой остроты граунд-биту. Почти до начала 40-х годов

контрабас играл на первую и третью доли такта, чтобы подчеркнуть мерно раскачивающийся свинг, впоследствии названный двудольным (two-beat). Чаще всего на контрабасе брали только тонику и доминанту. К началу 30-х годов, однако, некоторые басисты стали брать все четыре доли такта. Родоначальником этого приема обычно называют Уолтера Пейджа, применившего его сперва в своем оркестре «Blue Devils», а потом в составе Бенни Мотена, в который влились «Blue Devils». Музыканты из «Blue Devils» иногда и называли его «большой четверкой». К середине 30-х годов четырехдольный бит стал стандартным. Беря все четыре доли такта, контрабасист имел возможность сыграть больше нот аккорда, и исполнение арпеджированных аккордов вверх или вниз вошло в систему. Изредка контрабасист брал ноты, не входящие в стандартный аккорд.

Большинство контрабасистов раннего джаза начинали с тубы или геликона и переключились на контрабас только тогда, когда тубы — году в 30-м — вышли из моды. Свой инструмент они по-прежнему считали «басовым», а не «струнным». Джимми же Блантон начал со струнного инструмента, и мыслил он соответственно. Еще ничего не зная о джазовом контрабасе, он уже имел представление о скрипичной технике пиццикато, когда звук извлекается щипком, а не с помощью смычка. Пиццикато, написанные для скрипки, — это не просто ритмика, но и мелодия в обычном смысле слова. Блантон, таким образом, распространил на контрабас представление о том, что струнный инструмент может быть не только смычковым, но и щипковым. Это открытие трудно назвать сногсшибательным — странно лишь, что никто не додумался до этого прежде. Как бы то ни было, к тому времени, когда Эллингтон услышал Блантона, тот исполнял на контрабасе в своих соло мелодии, и не только четвертными нотами, но и восьмыми, шестнадцатыми и т. п. Другими словами, контрабас в его руках звучал как солирующий духовой инструмент. (Природа, помимо прочего, наградила его и исключительно длинными пальцами.)

Изобретательность Блантона в использовании контрабаса проявлялась не только в сольных вступлениях: он играл по-новому и в рамках ритм-секции. Примерно половину времени он брал все четыре доли в такте, но иногда начинал брать первую и третью, а порой вторую и четвертую. Иногда он переставал задавать счет и начинал обыгрывать музыкальную фразу вместе с оркестром. В арпеджио он тоже играл не все ноты подряд, а подбирал звуки так, чтобы между аккордами прослеживалась музыкально осмысленная связь.

Ко всему этому он обладал безупречным чувством ритма и полным звуком. Как сообщает Лоренс Браун, при записи микрофон располагался у грифа, а не у резонансной деки. Поэтому грампластинки не дают истинного представления о звуке, который, по утверждению Брауна, был подобен тому звучанию, какого добивался Рэй Браун.

В результате другие контрабасисты взирали на Блантона со священным трепетом. Милт Хинтон, сам ставший впоследствии крупным джазовым контрабасистом, говорил: «Он потряс всех нас…Мы стояли как вкопанные… У него были длиннющие пальцы, и он всегда попадал точно куда надо. Он был просто чудо». А поскольку Блантон больше всего на свете любил играть, он постоянно практиковался, при любой возможности во время гастролей по стране брал уроки и играл на джем-сешн без устали, пока находились желающие продолжать. Высказывают догадки, что именно утомление от непрестанных занятий стало причиной болезни, от которой вскоре ему было суждено умереть.

Понимая роль Блантона в развитии джазовой игры на контрабасе, мы не должны недооценивать Билли Тэйлора. Он был крепким контрабасистом с хорошим звуком и превосходным чувством ритма и в свое время считался одним из ведущих джазовых музыкантов. Некоторые даже полагают, что в области ритмического сопровождения он стоял выше Блантона. Кути Уильямс сказал прямо: «Я думаю, что Билли Тэйлор был лучшим контрабасистом из всех, кто перебывал у Эллингтона. Не в смысле солирования, а в смысле того, как он держал оркестр». То же говорил и Стэнли Данс. После ухода от Эллингтона Тэйлор играл с крупнейшими джазистами, включая Коулмена Хокинса и Реда Аллена, позже работал в студиях Си-би-эс и Эн-би-си, а эти радиовещательные корпорации предъявляли очень высокие требования к уровню своих музыкантов. Однако в 1940 году никто не мог соперничать с Блантоном.

Третьим новичком в оркестре Эллингтона стал тогда же тенор-саксофонист Бен Уэбстер, и роль его была не менее значительна, нежели у Стрейхорна или Блантона. На заре джаза главным инструментом считались труба или корнет, и именно на них играли по преимуществу звезды джаза. Все «Короли джаза» были трубачами: Луи Армстронг, Кинг Оливер, Бикс Бейдербек. Видные саксофонисты 20-х и 30-х годов играли по большей части на альте, или саксофоне до: Ходжес, Бенни Картер, Чарли Холмс, Джимми Дорси, Фрэнки Трумбауэр. Однако к началу 30-х годов лучшим из саксофонистов и одним из величайших джазовых музыкантов был признан Коулмен Хокинс, игравший у Флетчера Хендерсона. Благодаря этому и сам тенор-саксофон попал в

фавориты и к концу 30-х годов уже считался главным инструментом в джазе — именно его звучанием определялось качество музыки. В «эру свинга» каждый оркестр обязан был иметь хорошего тенор-саксофониста и как можно больше демонстрировать его: у Бенни Гудмена в этой роли выступали Видо Муссо и Джорджи Олд, у Гленна Миллера — Текс Бенекке и Эл Клинк, у Каунта Бейси — Лестер Янг и Хершел Ивенс, у Томми Дорси — Бад Фримен, у Джимми Лансфорда — Джо Томас.

У Эллингтона пока не было по-настоящему классного тенор-саксофониста. Для некоторых аранжировок обязательно требовался как минимум один тенор-сакс, и эту партию обычно играл Барни Бигард. Однако соло на тенор-саксофоне оставались редкостью: Эллингтон выпускал без них одну пластинку за другой, что избегали делать другие оркестры.

К концу 30-х годов Эллингтон должен был ясно понимать, что оркестру нужен тенор-премьер. В 1935 и 1936 годах он на короткое время приглашал летом Уэбстера — скорее всего, пока Бигард уезжал в отпуск. Теперь же, в 1939 году, он решил взять его на постоянную работу.

Во многих отношениях Бен Уэбстер оказался сложным человеком: мягким и приятным в трезвом виде и скандалистом, когда выпивал, что случалось нередко. Его прозвали «Брут» «*Brute — животное (англ.)*», и, по его утверждению, он отправил в нокдаун Джо Луиса, хоть в это и трудно поверить. Однажды Джон Ливай играл в клубе, «и тут входит Уэбстер со своей неизменной тростью с золотым набалдашником и одним движением смахивает все стаканы со стойки на пол. Я спустился с эстрады, взял его за руку и отвел в другой бар за углом. Там мы сели, и я стал говорить ему, что не нужно так себя вести, что мы все его очень любим. Кончилось тем, что Бен разрыдался». Действительно, оркестранты, несмотря ни на что, любили Уэбстера, хотя порой он их малость раздражал.

Он родился в Канзас-Сити, штат Миссури, 27 марта 1909 года. Ребенком учился на фортепиано и скрипке и освоил рояль в достаточной мере, чтобы играть на сеансах немых фильмов — для чего, впрочем, большого мастерства не требовалось. Юношей он разъезжал по Юго-Западу с местными оркестрами, играя в основном на фортепиано. В 1929 году семейный оркестр Янгов, в котором несколькими годами раньше играл Кути Уильямс, проезжал через Альбукерке, штат Нью-Мексико, где в тот момент работал Уэбстер. По рассказам самого Уэбстера, он попросил Билли Янга взять его в оркестр. Тот согласился. Тогда Уэбстер сказал, что не знает нот. Янг пообещал научить его. Тут Уэбстер сообщил, что у него и инструмента нет. Янг взорвался, но

Уэбстера все же взял, достал ему саксофон, и в следующие три-четыре месяца Уэбстер практиковался вместе с Лестером Янгом, который стал по прошествии шести или семи лет одним из самых влиятельных музыкантов в истории джаза.

У Билли Янга Уэбстер выучился играть гаммы и читать ноты (впрочем, хорошо читать с листа он так и не стал). Недолго пробыв в оркестре, он начал ездить по стране с довольно известными составами. Мастерство его росло, и к середине 30-х он уже был признан — по крайней мере среди музыкантов — превосходным джазменом. По его словам, в молодости он внимательно прислушивался к игре Хилтона Джефферсона, работавшего со многими ведущими оркестрами того времени и, по мнению музыкантов, не получившего должного признания. Затем он узнал Коулмена Хокинса, ставшего для Уэбстера главным примером. Хокинс, имевший несколько лучшую теоретическую подготовку, чем большинство современных ему джазовых музыкантов, выработал плотный, насыщенный и гармонически сложный стиль, а его звучание в 30-е годы приобретало все большую гладкость. Рапсодическая версия баллады «One Hour», записанная им в 1929 году, положила начало саксофонной балладе, сохранявшей популярность на протяжении нескольких десятилетий. Уэбстер копировал звук и приемы, но не гармоническую усложненность Хокинса с таким успехом, что порой трудно определить, чье исполнение мы слышим. Позже, однако, Уэбстер начал искать свою собственную манеру игры, освобождаясь от влияний Хокинса, которые тем не менее оставили свой неизгладимый отпечаток. В особенности привлекал его Джонни Ходжес, умевший иногда выдать теноровое звучание. В одном из интервью, уже после смерти Ходжеса, Уэбстер сказал: «Именно это я пытаюсь сделать — сыграть Джонни на теноре… с тем же чувством».

Впервые Уэбстер услышал Эллингтона в 1929 или 1930 году, скорее всего в радиотрансляциях из «Коттон-клаб», и не один год его мечтой было попасть в этот оркестр. «Я всегда мечтал, — вспоминал он, — играть у Дюка. Всякий раз, как я встречал его, я просил взять меня к себе». Когда в 1935 и 1936 годах Уэбстер замещал Бигарда, он работал у Кэба Кэллоуэя. Кэллоуэй тоже принадлежал к конюшне Миллса, и Эллингтон поэтому не мог переманить у него музыканта. Он сказал Уэбстеру, что если тот останется без работы, то пусть придет поговорить. Оркестр Кэллоуэя был знаменит, и, кроме того, что Кэллоуэй хорошо платил, с ним легко работалось. Однако Кэллоуэй показывал себя почти в каждом номере и не очень давал разойтись другим солистам. Милту Хинтону, контрабасисту оркестра, Уэбстер

говорил: «Слушай-ка, у меня никогда не бывает больше восьми тактов на соло, и мне не удается использовать свой инструмент так, как я хочу, чтобы выжать из него настоящее чувство».

В 1937 году он покинул Кэллоуэя, поиграл в нескольких оркестрах и остался под конец без работы. Он отправился в Чикаго, где выступал тогда Эллингтон, и завел речь насчет места. На этот раз Эллингтон взял его. «Даун-бит» поместил материал об этом событии на первой полосе.

С приходом Уэбстера в оркестре Эллингтона появился голос, какого никогда не было прежде: сильный, сочный тенор-саксофон в противовес более легкому и капризному саксофону Ходжеса. Записи, сделанные фирмой «Виктор» в 40-е годы, отличаются от прежних в первую очередь присутствием Уэбстера. Уэбстер был уже знаком с репертуаром эллингтоновского оркестра, но партии для пятого саксофона, разумеется, не существовало. Поэтому коллеги по секции предупредили его, чтобы он не лез в «их» ноты, — джазовые музыканты нередко относятся очень ревниво к тому, что они играют. Уэбстеру приходилось искать «свои» ноты, которые вписывались бы в исполняемую вещь, и это само по себе усложняло структуру саксофонных созвучий.

Так составился знаменитый оркестр 40-х годов, немедленно приступивший к записи пластинок, принесших ему славу: «Jack the Bear Concerto for Cootie» и «Ко-Ко» в марте; «Cotton Tail» и «Never No Lament» в мае; «Harlem Airshaft» и «Rumpus in Richmond» в июле; а в сентябре были записаны «In a Mellotone» и «Warm Valley», ставшая традиционным финальным номером на выступлениях оркестра.

К серьезному повороту в профессиональной карьере Эллингтона, происшедшему в районе 1939 года, добавились и перемены в его личной жизни. Весной 1938 года в новом «Коттон-клаб» на Бродвее Эллингтон увлекся хористкой по имени Беатрис Эллис. О ней отзывались как о «потрясающе привлекательной брюнетке», «прекрасной полуженщине-полуребенке», «красавице», «гордой и обидчивой». Говорят, что у нее были романы с руководителем одного из оркестров Джо Луисом и гарлемским донжуаном Вилли Брайантом. Эллингтон увлекся ею, и у них начался роман. Милдред Диксон (вторая жена Дюка), разумеется, вскоре узнала об этом. Милдред догадывалась, конечно, что у Дюка были другие женщины, но отношения его с Беатрис — или Эви, как ее все называли, — оказались серьезными. В конце 1938 года у Дюка состоялось объяснение с Милдред, и в начале 1939 года он поселился вместе с Эви в доме № 935 по Сент-Николас-авеню. Милдред достойно справилась с ситуацией. Она вернулась в Бостон; в 1945 году она заведовала редакцией в нотном

издательстве.

По общему мнению, с Эви было не просто поладить. Оркестранты прозвали ее «Тандербёрд» «*Thunder-bird — громовая птица (англ.); тип военного самолета-штурмовика*». Эдмунд Андерсон говорил о ней: «Эви была сложная дама. Временами она замыкалась в себе. Но те, кто ее знал близко, воспринимали ее как ребенка». Мерсер полюбил ее, они стали друзьями. «Я обожал ее. Она прекрасно относилась ко мне всю жизнь», — вспоминал он.

Отношения Эллингтона с Эви были немного странными. Хотя все считали ее женой Дюка и она подписывалась Эви Эллингтон, Дюк формально так и не зарегистрировал брак, ссылаясь на то, что развод с Эдной будет стоить слишком дорого. Находясь в Нью-Йорке, Дюк проводил большую часть времени вместе с Эви дома, облачившись в старую домашнюю одежду и играя с кошками и собачками, которых Эви держала, чтобы скрасить одиночество: Дюк уезжал часто и надолго. В первые годы она часто бывала на репетициях и выступлениях, но со временем стала необщительной; ей было горько, что Эллингтон так и не сделал ее своей законной супругой. Все это, однако, пришло потом.

Глава 16

«BLACK, BROWN AND BEIGE»

К 1940 году оркестр Эллингтона состоял из виртуозов джаза, многие из которых работали с ним десяток лет и хорошо понимали методы его работы. Он уже не был неопытным и неуверенным в себе музыкантом, которому постоянно приходилось учиться азам у других: он стал искушенным композитором с большим творческим багажом, со своими вкусами, приемами и задачами.

К несчастью, как раз в этот момент надвигались не лучшие для музыкального творчества времена, которые растянулись на все 40-е годы. Надвигалась война. Уже в 1940 году музыкантов начали призывать на военную службу, последствия чего не заставили себя ждать. К тому же стало все труднее организовывать гастроли.

Хаос в музыкальную жизнь внесла и борьба между Американским обществом композиторов и издателей и радиовещательными станциями. Общество, образованное на рубеже веков, контролировало права на огромное число произведений, включая и песни всех самых известных авторов. Обществу принадлежали права на музыку к бродвейским шоу и к кинофильмам. Радиостанции, включавшие музыку в свои программы, должны были приобретать права на ее использование.

К концу 30-х годов Общество разжирело, обнаглело и решило поднять плату за лицензии. Но на этот раз радиостанции нанесли ответный удар. Они создали конкурирующую организацию «Би-Эм-Ай» и начали составлять каталог песен, которые могли быть использованы на радио без лицензий «Эй-Эс-Си-Эй-Пи». «Би-Эм-Ай» надеялась подыскать композиторов, не связанных с «Эй-Эс-Си-Эй-Пи» и способных написать тысячи новых песен, а также переманить оттуда кое-кого из известных издателей. В Обществе, что было очень на руку «Би-Эм-Ай», довольно пренебрежительно относились к композиторам и издателям музыки блюз, кантри и вестерн, как и к представителям раннего стиля «ритм-энд-блюз», из которого позднее вырос рок-н-ролл. «Би-Эм-Ай» взяла этих музыкантов под свое крыло и со временем стала монополистом прав как на рок, так и на кантри и вестерн.

Фирма «Би-Эм-Ай» начала действовать в феврале 1940 года.

Главной приманкой для композиторов стало то, что фирма предлагала выплачивать по пенни за каждое исполнение записи. Общество («Эй-Эс-Си-Эй-Пи») в то время не взимало плату со станции за исполнение произведений в записи. (Все это происходило еще до эпохи диск-жокеев; радиостанции передавали преимущественно живую музыку — либо исполняемую принадлежащими им постоянными составами, либо по прямой трансляции из клубов и театров.) Благодаря этому некоторые издатели переметнулись в «Би-Эм-Ай», и к середине 40-х годов корпорация окрепла настолько, что смогла твердо заявить: отныне по радио будут исполняться только мелодии из каталога «Би-Эм-Ай».

Такое развитие событий поставило большие танцевальные оркестры перед серьезной проблемой. Права на многие их лучшие вещи принадлежали «Эй-Эс-Си-Эй-Пи», включая и темы аранжировок, и они теперь не могли, выезжая на гастроли, исполнять их по местному радио, что было очень важно для привлечения публики. Свинговые же оркестры непрерывно обновляли свой репертуар, и это позволило им составить хорошие программы из каталога «Би-Эм-Ай», и новые песни становились шлягерами.

У Эллингтона основу репертуара составляли его собственные темы. Совершенно неожиданно он столкнулся с невозможностью исполнять по радио «Sophisticated Lady», «Mood Indigo», «I Let a Song Go out of My Heart», «Creole Love Call» и многие другие. Дюк лихорадочно искал выход из положения. Как писал журнал «Даун-бит», «он играл по два раза за вечер четыре мелодии из списка „Би-Эм-Ай“ во время трансляций из гостиницы „Шерман“ в Чикаго».

Оркестр направлялся на Запад, и Дюк в отчаянии вызвал телеграммой Джонни Мерсера и Билли Стрейхорна. Они прилетели и занялись сочинением нового репертуара для оркестра. «Дюк ничего не делал, — говорил Мерсер. — Это был триумф для меня и для Стрейхорна. Год-полтора мы жили как в золотом веке». Именно в этих обстоятельствах были написаны вещи, ставшие неотъемлемой частью эллингтоновского репертуара: «Take the A Train», «Chelsea Bridge», «Moon Mist», «Things Ain't What They Used to Be».

На радость Дюку, к началу 1941 года каталог «Би-Эм-Ай» вырос достаточно, чтобы обходиться им в концертах на радио. Общество «Эй-Эс-Си-Эй-Пи» потеряло доход в 300 000 долларов в месяц, и журнал «Даун-бит» в выпуске от 15 марта 1941 года возвестил: «Все кончилось, остались только вопли».

Когда в годы запрета на записи оркестр Эллингтона

находился на Западном побережье, голливудский песенник Сид Куллер задумал поставить негритянское ревю, где не было бы тех штампов, на которых традиционно строились подобные представления: эротических песенок про исполосованных бритвой неверных любовников, шуточек про арбузы под подолом и краденых цыплят. Считают, что идея эта родилась на домашнем джем-сешн у Куллера, где присутствовал кое-кто из звезд.

Куллер собрал вокруг себя нескольких единомышленников и уговорил их вложить деньги в это предприятие, после чего они сами написали и поставили шоу, выработав некую неформальную процедуру коллективного принятия решений. На сцене голливудского театра «Мейен» постановка продержалась три месяца. Звездой программы была Дороти Дэндридж, но и оркестр Эллингтона играл важную роль. Несколько мелодий написал Дюк, и в шоу приняли участие его вокалисты, в частности Айви Андерсон. Главной мыслью представления было то, что Джим Кроу и Дядя Том уже умерли или по крайней мере были при смерти, и называлось оно, под стать сюжету, «Прыгай от радости». Заглавный номер содержал, например, такие строки:

Ева, не горюй, малышка, -
Всем подонкам вышла крышка,
Так что ты от всей души
Прыгай и пляши.

Айви Андерсон пела «I Got It Bad and That Ain't Good» — знаменитый впоследствии шлягер. В шоу вошли также «Take the A Train», «Chocolate Shake» и «Rocks in My Bed» — еще один бестселлер Дюка. Через три недели после начала представлений в состав вошел блюзовый певец Джо Тёрнер.

Многообещающее, казалось бы, шоу продержалось всего три месяца и никогда не исполнялось за пределами Лос-Анджелеса, если не считать трехнедельного сезона в 1958 году в Майами. До сих пор неясно, почему его решили свернуть. Одни считают, что в коллективе возникли политические разногласия, другие — что представление оказалось убыточным и организаторам надоело вкладывать в него деньги. Но главная причина, видимо, в том, что в 1941 году американцы в своей массе не созрели еще для «социально значимого» шоу, пропагандирующего идею равенства черных. Подобное представление было рассчитано на специальную аудиторию, но оно не могло иметь успеха — и не имело-таки — у широкой публики.

Отчасти благодаря таким работам, как «Прыгай от радости», любители джаза начали понимать, что оркестр Эллингтона — это не просто еще один горячий свинговый оркестр. Журнал «Даунбит» почти в каждом номере публиковал сообщения об оркестре

Эллингтона. Успехи и неудачи Эллингтона, уход старых музыкантов и появление новых нередко обсуждались на первых полосах журнала. Почти в каждом номере можно было найти рецензии на пластинку или на публичное выступление оркестра, главным образом восторженные. «Для музыкантов не секрет, что оркестр Эллингтона — один из самых недооцениваемых из сегодняшних ансамблей», — говорилось в одной из статей. «Morning Glory» и «Jack the Bear» называли «захватывающими» и «безупречными». В отношении «Concerto for Cootie» автор писал: «Собирайте в кучу все восторженные эпитеты и ставьте в патефон новую иглу». А спустя две недели журнал возвещал: «На пластинке „Cotton Tail“ Эллингтон достиг новых вершин». И далее: «Ровно, на неизменно высоком уровне выступает в своих записях оркестр Эллингтона… Невероятно высокое качество исполнения». Правда, не все пластинки Эллингтона встречали подобный прием. «Portrait of Bert Williams» и «Bojangles» были «не вполне на уровне». «Plucked Again», первый из целого ряда дуэтов Эллингтона и Блантона, был назван «едва ли хот-джазом, но чертовски интересным». «"Ко-Ко" звучит как студийная ансамблевая работа». Однако джазовые критики по большей части наперебой расхваливали эллингтоновский оркестр. Тед Толл в журнале «Даун-бит» писал: «Ваш корреспондент не в состоянии найти достаточное количество восторженных слов, чтобы сказать о значении Эллингтона в современной джазовой музыке». Затем он цитирует пианиста Билли Кайла: «Через пятьдесят лет люди будут восторгаться Эллингтоном». Рискованное дело предсказывать, что будет значимым через пятьдесят лет, а что нет, — но пророчество Кайла, как мы знаем, оказалось верным.

В 1940 году новое поколение любителей джаза, воспитанное на музыке свинговых оркестров, открывало для себя Эллингтона. Многие из этих любителей были слишком молоды, чтобы помнить тот восторг, который в свое время вызвали «Black and Tan Fantasy» и «Creole Love Call». Все это звучало для них внове. В 1937 году журнал «Даун-бит» начал проводить ежегодный опрос читателей, чтобы определять наиболее популярных джазовых исполнителей. По результатам опроса 1938 года Джонни Ходжес стал вторым альт-саксофонистом, а Эллингтон — пятым в списке аранжировщиков; остальные звезды оркестра Эллингтона оказались в своих категориях еще ниже. В следующем году оркестр Эллингтона стоял на шестнадцатом месте в списке «лирических» составов и на шестом среди свинговых оркестров. Эллингтон был третьим в списке аранжировщиков, и шесть его музыкантов попали в первую двадцатку в соответствующих

разделах. В 1940 году оркестр стал вторым в списке хот-оркестров, уступив первенство Бенни Гудмену. Ходжес открывал список альт-саксофонистов, а Кути, Бигард, Блантон и Браун шли по своим разделам третьими; еще шесть музыкантов попали в первую десятку. Другими словами, две трети состава заняли высокие места — ни в одном другом оркестре никогда не случалось ничего подобного. В последующие годы ансамбль Эллингтона неизменно оказывался среди первых свинговых составов, а в 1942 году занял первое место, вытеснив оркестр Бенни Гудмена. Неизменными лидерами всегда оказывались и несколько инструменталистов; Джонни Ходжеса признавали лучшим альт-саксофонистом почти автоматически год за годом.

Читатели журнала «Даун-бит» считались более искушенными ценителями джаза, чем массовый слушатель, и привязанности их были более постоянными. С точки зрения широкой публики, оркестр Эллингтона никогда не стал бы, вероятно, ни вторым, ни даже третьим. По степени популярности к 1938-1939 годам оркестры Гудмена, Томми Дорси и Гленна Миллера стояли, несомненно, впереди. Но все равно, оркестр Эллингтона был в этот период в числе наиболее популярных оркестров, и при этом играл намного более сложную музыку, чем другие. Как свидетельствуют записи, сделанные в клубах и танцевальных залах, Эллингтон систематически включал в программу свои самые сложные композиции. Так, на танцевальном вечере в Фарго (Северная Дакота) в ноябре 1940 года Эллингтон исполнил такие прихотливые вещи (сегодня причисляемые к его лучшим работам), как «Ко-Ко», «Harlem Airshaft», «Warm Valley», «Clarinet Lament». И случилось это не в Нью-Йорке и не в Лос-Анджелесе, а в городке Фарго, в Северной Дакоте. Иными словами, к 1940 году джаз оказался уже в центре американской массовой культуры, и Эллингтон был одним из тех, кому это пришлось очень кстати.

После 1940 года оркестр Эллингтона находился на подъеме. В 1940 году доходы Дюка превысили миллион долларов — не столько, конечно, сколько зарабатывал Гленн Миллер, но достаточно, чтобы нам стало ясно: он отнюдь не прозябал в безвестности. Каждый вечер его транслировали по радио, он записывал музыку к фильмам, его оркестр играл в престижных залах — таких, как «Харрикейн-клаб» на Бродвее, где Дюк осел на все лето 1943 года. Этот ангажемент оказался для него особенно важным, поскольку пришелся на очередную перетряску, одну из тех, что лихорадили музыкальный бизнес в годы войны.

На сей раз баталию начал профсоюз музыкантов, которым тогда руководил Джеймс Сизар Петрильо, человек жесткий и воинственный (забавный штрих — он избегал рукопожатий,

опасаясь микробов). Он сделал свою карьеру в Чикаго как раз в те годы, когда городом заправляли гангстеры. Петрильо был заинтересован главным образом в том, чтобы заставить раскошелиться владельцев радиостанций и студий грамзаписи — по его мнению, они задаром использовали труд музыкантов. Петрильо считал — и, как впоследствии оказалось, справедливо, — что использование звукозаписей приведет к серьезному сокращению рабочих мест для музыкантов и потому музыканты должны получать какую-то компенсацию. Он поставил своей целью прекратить использование грампластинок на радио и в музыкальных автоматах. Но очень скоро стало ясно, что для этого придется вообще запретить музыкантам делать записи. И вот 1 августа 1942 года профсоюз распорядился: музыканты прекращают работу со студиями звукозаписи.

Музыканты не пришли в восторг от этого решения, но многие из них понимали по крайней мере, что оно продиктовано необходимостью. Фирмы звукозаписи, естественно, испытывали гораздо большее недовольство. У них накопилось изрядное количество вещей в фонде неизданных записей, поэтому они продолжали выпуск пластинок, но к осени дела пошли хуже. В следующем году обе стороны твердо держались на своих позициях. Летом 1943 года фирмы «Большой Тройки» — «Виктор», «Коламбиа» и «Декка», — воспользовавшись тем, что вокалисты не входили в профсоюз и поэтому на них не распространялся запрет, стали записывать Бинга Кросби, Дика Хеймса и других певцов в сопровождении хора. Этот ход, однако, мог стать лишь временной мерой, и в конце концов осенью 1943 года компания «Декка», у которой не было столь обширного запаса записей, как у фирм «Коламбиа» или «Виктор», капитулировала. При этом оказалось, что «Декка» была связана с компанией «Уорлд Програм Сервис», составлявшей музыкальные программы для продажи небольшим радиостанциям. «Уорлд Програм Сервис» была включена в подписанное соглашение, и в ноябре этого года Эллингтон записал для нее ряд программ, включавших и популярные в то время мелодии, и его стандартный репертуар. Соглашение с профсоюзом заключили и некоторые небольшие самостоятельные фирмы грамзаписи, но фирма «Виктор», с которой Дюка связывал договор, желала продолжать борьбу, и соглашение с профсоюзом было достигнуто лишь осенью 1944 года. Почти восемнадцать месяцев Дюк не делал записей, если не считать тех, что были наиграны для компании «Уорлд». Однако переиздавались многие записи, сделанные по трансляции (в особенности из «Харрикейн-клаб» в Нью-Йорке), а также концертные записи и музыка к фильмам.

Технически эти записи не всегда совершенны, но они могут дать полное представление о том, как звучал оркестр Эллингтона в период запрета на записи.

Работа в «Харрикейн-клаб» сыграла в жизни оркестра особо важную роль. Позднее Эллингтон рассказывал критику Джону Вилсону: «В 1943 году мы шесть месяцев сидели в „Харрикейн-клаб“ и несли убытки. Но мы звучали в эфире пять-шесть раз в неделю, и когда вновь пустились в свободный полет, то смогли запрашивать в пять-десять раз больше, чем прежде». По свидетельству Мерсера, за время работы в «Харрикейн-клаб» Кресс Кортни, который теперь занимался повседневными делами оркестра, «удвоил и утроил суммы, нажитые им, когда оркестр играл каждый вечер в новом месте». Не менее важным для оркестра было и участие в большой серии радиопередач в рамках рекламной кампании, организованной министерством финансов для продажи облигаций военного займа. Выступления по радио в период, когда диск-жокеи оказались лишены возможности проигрывать в эфире новые пластинки, не только сохранили, но и подняли популярность оркестра. В последующие несколько лет коллектив занимал первое-второе места в списках журнала «Даун-бит» по разряду свинговых составов, а в 1946 году был назван одновременно и лучшим свинговым, и лучшим лирическим оркестром.

Итак, если считать, что эра свинговых оркестров продолжалась с 1935 по 1946 год, то можно утверждать, что всю вторую половину этого периода оркестр Эллингтона — по крайней мере в глазах читателей журнала «Даун-бит» — оставался лидером. С 1941 по 1946 год он не опускался ниже второго места, а если объединить результаты по категориям свинговых и лирических оркестров, то ему принадлежало первенство с 1942 по 1946 год.

Одним из последствий этого восхождения к славе стало появление биографии Дюка Эллингтона. Ее написал Барри Уланов, позднее ставший профессором английского языка, а в то время считавшийся одним из ведущих джазовых критиков. Книга не лишена недостатков. Она содержит изрядное количество вымышленных диалогов, а некоторые сведения, сообщаемые ее автором, поставлены под сомнение позднейшими исследователями. Однако намерения Уланова были вполне серьезны, и эта книга куда лучше тех «автобиографий», что строчили профессиональные литераторы для других звезд свинга. Ее можно считать первой солидной, полноценной биографией джазового артиста.

Отношение Эллингтона к труду Уланова было

неоднозначным. Барри вспоминал: «Когда Дюк узнал, что я работаю над его биографией, он и сам был польщен, и мне говорил комплименты. Но спустя полгода у него появились другие мысли. „Биографии как памятники — это для покойников“, — рассуждал он». И позднее, когда Дюка просили написать автобиографию, он не менял своего мнения: биографии пишут о тех, кого уже нет. Однако я считаю, что главная причина заключалась в нежелании Эллингтона раскрывать свою душу и слишком много рассказывать о себе. Много лет спустя он писал в предисловии к книге Стэнли Данса «Мир Дюка Эллингтона» — сборнику интервью с Эллингтоном и участниками его оркестра: «Стэнли хорошо информирован обо мне и моих коллегах… Я уверен, однако, что он откровенен не в большей мере, чем следует! Он и его жена Хелен — это люди, которых можно не стесняться; это люди, которым можно доверять свои секреты». Чета Дансов была близка к Эллингтону и не делала, что вполне резонно, его признания достоянием публики. Но, право же, не часто читателю в предисловии сообщают, что книга не содержит откровений. В Эллингтоне же стремление скрывать свои душевные тайны коренилось так глубоко, что он считал, будто и читатели согласятся с ним в этом.

Книга Уланова вышла в 1946 году, когда Эллингтон находился в зените славы. Но тот же 1946 год ознаменовал конец «эры свинга»; большие танцевальные оркестры доживали последние дни. К концу года, когда Эллингтон еще праздновал свой триумф, распались восемь известных свинговых составов. Одна из причин крылась в смещении вкусов публики, вообще характерном для музыкального бизнеса в Соединенных Штатах XX столетия. В «эру свинга» биг-бэнды все больше опирались на своих вокалистов, многие из которых благодаря этому приобрели самостоятельную известность, и популярность оркестра иногда зависела больше от солистов, чем от руководителей оркестров. Многие певцы отрывались от оркестров и начинали выступать самостоятельно, подбирая себе временные аккомпанирующие составы. Отныне и до того момента, как в популярной музыке стали доминировать рок-группы, вокалисты вышли на первый план.

Но центральной для свинговых оркестров была финансовая проблема. Из-за недостатка хороших исполнителей в годы войны их заработки поднялись до немыслимой высоты, и расходы в целом тоже возросли. Прошли те дни, когда музыканту можно было платить пятнадцать-двадцать долларов за вечер или за несколько сотен в неделю держать целый оркестр (в особенности черный). Владельцы клубов уже не могли позволить себе

оплачивать большие составы: дешевле было нанять известного певца и инструментальное трио для аккомпанемента.

Эра биг-бэндов не столько погибла, сколько угасла. Новаторские оркестры Стэна Кентона и Вуди Германа оставались популярными и в 50-е годы, а Каунт Бейси, на время уменьшивший состав до септета, продержался с биг-бэндом до самой своей смерти в 1985 году. Но единственным ансамблем, которому удалось просуществовать все это время без перерыва, был оркестр Эллингтона. И это стало возможным лишь потому, что Дюк содержал музыкантов на отчисления из «Эй-Эс-Си-Эй-Пи» и гонорары за свои сочинения.

Как бы то ни было, в 1946 году Дюка интересовала не столько широкая популярность, сколько его концертные сочинения, или, как их теперь обычно называют, «крупные работы». Всю оставшуюся жизнь он видел цель своего оркестра в служении тому, что он считал своей серьезной музыкой — под этим он понимал сюиты, музыкальные поэмы, духовные концерты и другие крупные вещи, оформленные, пусть и приблизительно, по образцу сочинений европейских композиторов XIX века. Оркестр, конечно, зарабатывал деньги, он служил и инструментом, на котором Эллингтон творил, но Дюку он был особенно необходим для исполнения его концертных форм.

Первая из крупных форм рождалась долго. В 1933 году во время триумфального визита в Англию Эллингтон сообщил в интервью Ханнену Суоффер, что он работает над сюитой в пяти частях, посвященной истории его народа. Суоффер цитирует слова Эллингтона: «Я возвращаюсь к истории моей расы и пытаюсь выразить ее в ритмах. В Африке мы имели нечто такое, что теперь нами утрачено. Однако наступит день, когда мы вновь это обретем. Я выражаю в звуке нашу жизнь в джунглях, тяготы плавания через океан, отчаяние невольников, сходящих на берег. А потом — рабство. Я прослеживаю рост новой духовности, затем жизнь в Гарлеме и городах Америки. А дальше я пытаюсь заглянуть на тысячу лет вперед. Я хочу изобразить будущее, когда эмансипированный и преображенный негр, рожденный свободным, займет свое место среди народов мира».

Что из этой программы принадлежит Эллингтону, что Миллсу или Неду Уильямсу, а что домыслил интервьюер, мы никогда не узнаем. По тону это мало похоже на Эллингтона, да и навряд ли он, со своей сдержанностью и умеренностью в проявлении чувств, стал бы столь обстоятельно высказываться о предмете, весьма для него важном. Тем не менее что-то за этим все же стояло. Эллингтон читал книги по истории негритянского народа — едва ли, конечно, его интересы поднимались до уровня

систематического исследования, на которое у него просто не было времени. Но то чувство гордости за свой народ, которое воспитали в нем семья и учителя, должно было побудить Дюка искать пути выражения его в музыке. Он, разумеется, понимал также, что история его народа — это предмет, достойный быть воплощенным в крупном музыкальном сочинении. И к этой теме ему предстояло возвращаться снова и снова.

Однако, что бы Дюк ни наговорил Суофферу, сочинять он не начал еще ничего — все эти идеи пребывали пока в очень расплывчатом виде. Следующей его крупной работой стала композиция «Reminiscing in Tempo», посвященная матери.

Но Дюка не оставляла мысль написать о своем народе. В 1936 году он сочинил по крайней мере часть мюзикла о черной женщине по имени Ада Уокер, которая сделала состояние на патентованном средстве для распрямления волос и стала гарлемской знаменитостью. К этому времени Эллингтон сдружился с двадцатидвухлетим биржевым маклером Эдмундом Андерсоном, который подростком слушал радиотрансляции из «Коттон-клаб» и увлекся оркестром Эллингтона. Дюк показал Андерсону партитуру. Музыка тому не очень понравилась, но он хотел побудить Дюка создать что-нибудь масштабное. Эдмунд предложил устроить концерт в «Карнеги-холл», но Миллс, узнав об этом, воспротивился, опасаясь, видимо, что в случае провала престиж оркестра сильно пострадает. Однако вскоре, в 1938 и 1939 годах, Джон Хэммонд организовал концерты в «Карнеги-холл» с участием джазовых и блюзовых исполнителей. Первый из этих концертов — вошедший в легенду вечер Бенни Гудмена в январе 1938 года — прошел с аншлагом и сделал Гудмену хорошую рекламу. Миллс хотел было немедленно устроить пресс-конференцию и объявить о подобном же концерте Эллингтона. Но на этот раз воспротивился Дюк. Должно быть, он был раздосадован тем, что нерешительность Миллса лишила его возможности стать первым джазовым музыкантом, удостоившимся чести сыграть полный концерт в самом престижном зале. И конечно, ему не хотелось, чтобы кто-нибудь подумал, будто он пробрался в «Карнеги-холл» по стопам Бенни Гудмена. Еще досаднее казалось ему, наверное, то, что в концерте приняли участие некоторые из его собственных музыкантов — Ходжес, Уильямс и Карни.

Все эти обстоятельства не помешали, однако, Эллингтону вернуться к мысли о создании композиции о негритянском народе с намерением исполнить ее в «Карнеги-холл». Оркестр Гудмена включил в концерт в основном свой стандартный репертуар; Эллингтон же имел в виду нечто иное. Осенью 1940

года журнал «Даун-бит» сообщал, что Эллингтон готовит сочинение в пяти частях, посвященное истории негров со времен их жизни в Африке до наших дней, под названием «Boola». Частично музыка была уже готова, включая и ставшую знаменитой пьесу «Ко-Ко», кое-что вошло впоследствии в сюиту «Black, Brown and Beige». Однако показывать пока что было нечего.

Но как раз в это время друзья и деловые партнеры Дюка стали уговаривать его продолжить работу. Например, в 1942 году Уильям Моррис-младший, который обнаружил в Эллингтоне задатки крупного американского композитора, предлагал ему написать большое произведение. И наконец, к осени этого года, Эллингтон засел за работу. К тому моменту Билли Стрейхорн работал у Эллингтона уже около трех лет, но его участие в новой затее, по общепринятому мнению, было незначительным.

Как водится, Эллингтон сколачивал свой опус довольно беспорядочным образом. Он приступил к задуманному в то время, когда оркестр работал по контракту с театром в Хартфорде, штат Коннектикут, где программа состояла из выступлений оркестра и показа фильма «Женщина-кошка». Дюк работал урывками во время осенних гастролей по Соединенным Штатам, порой репетируя отдельные куски с оркестром прямо по ходу танцев (этой практикой он злоупотреблял все чаще). Когда работа уже подходила к концу, потребовались спонсоры. Найти их оказалось нелегко, но в конце концов оркестр обрел покровителя в лице Комитета помощи воюющей России. До самого дня концерта, 23 января 1943 года, Эллингтон в лихорадке заканчивал сочинение.

С точки зрения рекламы концерт стал событием сенсационным. Среди зрителей значились Элинор Рузвельт, Леопольд Стоковский и еще тьма знаменитостей. Присутствовали ведущие музыкальные обозреватели и вся джазовая пресса.

В первом отделении прозвучали сложные пьесы из стандартного репертуара Эллингтона: «Ко-Ко», портреты, концерты. Но публика собралась главным образом для того, чтобы услышать «Black, Brown and Beige» — крупное сочинение черного композитора на негритянскую тему. Эллингтон пояснил собравшимся, что вещь представляет собой «музыкальную параллель истории американских негров». Первая часть, «*Black» «"Черный" (англ).»*, предполагала стать отражением жизни первых американских рабов и местами навеяна трудовыми песнями и спиричуэлз. «Brown» «*«Коричневый» (англ).»* отдает дань давним американским войнам, в которых сражались черные; третья же часть, «*Beige» «"Бежевый" (англ).»*, изображает

современных черных американцев, и прежде всего их духовные устремления, тягу к образованию и их патриотический подъем в сражающейся против фашизма Америке.

Публика уходила разочарованной. Пресса откликнулась однозначно отрицательно. Пол Боулз писал в «Гералд трибюн», что композиция «бесформенна и бестолкова — мы услышали безвкусное попурри из танцевальных тутти и виртуозных соло… неоправданные модуляции… повторяющиеся штампы». Относившийся к Эллингтону с симпатией Генри Саймон утверждал в газете левого толка «Пи-Эм»: «Первая часть буквально рассыпается на куски». Эйбел Грин из «Вэрайети», следивший за успехами Эллингтона со времен «Кентукки-клаб» и тоже симпатизировавший ему, назвал произведение «неуклюжим, как это часто бывает с музыкальными поэмами». В прочих публикациях утверждалось примерно то же самое: если у «Black, Brown and Beige» и были какие-то достоинства, то они терялись из-за «лоскутного» характера композиции, которая показалась критикам собранной из разнородных кусков, не объединенных определенной целью. Только лояльная джазовая пресса нашла в сочинении много достоинств. Майк Левин из журнала «Даун-бит» взял напрокат граммофонную запись концерта (в те времена магнитофоны были редкостью, и концерты записывались далеко не всегда). Он прослушал вещь несколько раз и пришел к выводу, что композиция имеет «связную форму». Но Левин оказался почти в одиночестве. Большинство слушателей — и тогда, и теперь — затрудняются увидеть параллель между музыкой и историей, о которой говорил Дюк, и вообще не находят в композиции какой-либо целенаправленности.

Действительно ли «Black, Brown and Beige» так неудачна? Первая часть, «Black», содержит две основные темы, трудовую песню и спиричуэл. Эти темы, как указал Эллингтон в своем выступлении перед концертом, связаны между собой. Трудовая песня построена на простом, но настойчивом мотиве, который возникает вновь и вновь и как бы объединяет всю часть; вообще говоря, это главный связующий элемент в первой части. В промежутках звучат различные темы, мало связанные как с лейтмотивом, так и друг с другом. Нужно сказать, что побочные темы действительно довольно сумбурны. Немногие из них имеют определенную мелодию; их развитие похоже на кружение коршуна высоко в небе — за ним приятно последить какое-то время, но цель полета остается неясной.

Отрывок первой части, основанный на трудовой песне, заканчивается длинным изысканным пассажем для тромбона Джо Нэнтона. Прелесть этого пассажа состоит, правда, больше в

неповторимой вокализации, которой достигает здесь Нэнтон, нежели в самой мелодии, вновь довольно-таки беспредметной.

Переход к спиричуэлу начинается с церковного звона. Затем идет пассаж, опять довольно расплывчатый, который завершается интересным дуэтом Лоренса Брауна и скрипача Рэя Нэнса, пришедшего в оркестр в 1940 году, по крайней мере отчасти импровизационный. Дуэт подводит к тому, что в «Black, Brown and Beige» несомненно является кульминацией, — к нежному тающему соло Джонни Ходжеса «Come Sunday». Это прекрасная медленная тема, замечательно передающая тихий воскресный праздник, посвященный церкви и отдохновению от трудов. Тема выстроена по типичной для популярной музыки схеме AABA из тридцати двух тактов, в которой Дюк к этому времени изрядно поднаторел; этим, быть может, и объясняется ее успех. В любом случае это очень милая пьеса, и Эллингтон исполнял ее в концертах до конца своих дней; мастерство Джонни Ходжеса делало ее еще более привлекательной. К 1943 году Джонни Ходжес уже выработал свой маслянистый тембр, а в глиссандо с ним, на мой взгляд, не может сравниться ни один джазовый саксофонист. Его мелодия льется и скользит, сплетаясь и расплетаясь, как девушки в хороводе. Он играет практически *a cappella:* сопровождают его по большей части смычковый контрабас, шепот деревянных духовых и осторожное фортепиано.

Дальше «Black» вновь переходит в аляповатый сумбур. Труба исполняет хроматическое соло вверх, вроде тех, которые использовались во всей халтурной киномузыке в напряженные моменты фильма, затем кратко резюмируется основная тема и наступает довольно неожиданный финал.

Вторая часть, «Brown», если рассматривать ее в целом, является, наверное, самой связной из трех. Она начинается с того, что Эллингтон назвал «салютом в честь вест-индского влияния на негритянскую культуру». Это очень хороший образец композиции для свингового состава; вест-индское же влияние выражено главным образом в использовании подобия латиноамериканского ритма в партии ударных. Затем идет фрагмент, долженствующий отразить отношение негров к Декларации об освобождении рабов: радостное у большинства черных, но с оттенком грусти у тех стариков, которые не знают, кто позаботится о них теперь, когда старая система отменена. В начале фрагмента тромбоны исполняют кусочек «Yankee-Doodle», затем звучит меланхолический дуэт альт— и тенор-саксофонов. Пьеса заканчивается бойкой мелодической фигурой, которую исполняют Рекс Стюарт на трубе с полуприжатыми вентилями (добиваясь таким образом гортанного звучания) и тромбон с

сурдиной. Эти два кусочка так ладно скроены и так эффектны, что, когда Эллингтон давал в конце года еще один концерт, он представил именно их в качестве образца своей музыкальной поэмы.

Третий фрагмент этой части Эллингтон охарактеризовал как «лиловый», ему надлежало изображать период испано-американской войны, время появления блюза. В этой вещи больше цельности, чем в большинстве прочих пьес сюиты; позднее Эллингтон использовал ее как самостоятельное произведение под названием «The Blues Ain't Nothing». В сюите этот номер использован главным образом для демонстрации вокала Бетти Роше, незадолго до того пришедшей в оркестр, хотя в нем есть отличное соло Бена Уэбстера и запоминающееся короткое вступление тромбонов, мало, впрочем, связанное с остальным. Текст начинается строкой «Блюз… блюз — это… блюз — это всего лишь…», и дальше: «Блюз — это холодный / И пасмурный день, / И ночь напролет / Не развеется тень», а также «Блюз — это билет / В неизвестную даль / От милого друга / В разлуки печаль… / Вздыхаю, вздыхаю, / Совсем подыхаю». Заканчиваются слова инверсией первой строки: «Блюз — это всего лишь… блюз — это… блюз…»

Дюк Эллингтон время от времени пробовал свои силы в сочинении песенных текстов, а также всякого рода стихотворений в прозе и афоризмов для рождественских открыток, которые он рассылал тысячами. Мне еще придется говорить о литературных опытах Эллингтона; текст этого блюза можно считать для него типичным: штампы, жонглирование словами и отсутствие подлинного чувства.

Третья часть сюиты, «Beige», наименее удачна — вероятно, потому, что дописывалась в спешке. По замыслу автора, она должна раскрывать ту мысль, что центр тяжести черной культуры — это не мир прожигателей жизни и не гарлемские кабаре, а семья, духовные ценности и тяга к образованию. В этом направлении уже был некоторый прогресс, но как раз тогда, когда негры приблизились к «солидарности» (под которой Дюк, очевидно, понимал равенство с белыми), началась вторая мировая война, и «черный, коричневый и бежевый» встали в строй под красно-бело-голубым знаменем.

«Beige» включает одну приятную тему, ставшую известной под названием «Sugar Hill Penthouse», но в основном она энергично мчится и скачет без определенной цели. В конце слышится попытка провести основные темы: коротко цитируются «Sugar Hill Penthouse» и «Come Sunday». Как ни странно, вещь заканчивается не повторной экспозицией главной темы, а

длинным бравурным пассажем, который больше всего напоминает мне «Victory at Sea» Ричарда Роджерса. На том — все. Нет сомнения, что эта часть была слеплена в последнюю минуту и едва срепетирована.

Если рассматривать «Black, Brown and Beige» целиком, то прежде всего поражает, до какой степени Эллингтон отрешился от тех композиторских приемов, благодаря которым он, собственно, и попал в «Карнеги-холл». В обширной композиции всего три крупных соло: у Нэнтона в трудовой песне, прекрасно исполненное Ходжесом «Come Sunday» и несколько блуждающее соло Уэбстера в «Sugar Hill Penthouse». За исключением соло Нэнтона, крайне мало используются граул-эффект, сурдина и другие трюки, столь характерные для звучания эллингтоновского оркестра. Не много услышим мы и знакомой переклички контрастирующих инструментов. Да и вообще, во всей сюите главным образом большие группы инструментов дружно скачут вперед. Эллингтон явно с самого начала не намеревался расширить и углубить то, что он сделал в «Mood Indigo», «Creole Love Call» или «Rockin' in Rhythm». Вместо этого он попытался написать нечто, по его представлениям, симфоническое, обильно насытив произведение джазовыми ритмами и джазовыми эффектами. Образцом для данного и последующих своих крупных сочинений он взял не собственные небольшие произведения, а такие вещи, как «Rhapsody in Blue» и «Grand Canyon Suite». Это было неудачное решение, поскольку и «Rockin' in Rhythm» и «Mood Indigo» намного превосходят как «Rhapsody in Blue», так и «Grand Canyon Suite». Подобные вещи мне приходилось наблюдать много раз: то автор полюбившихся всем детских книг, принимаясь за роман для взрослых, отказывается от собственного стиля и начинает подражать Генри Джеймсу, то преуспевающий рекламный художник пытается полностью изменить свою манеру, когда берется за то, что считает серьезной живописью.

Беда Эллингтона заключалась отчасти и в том, что он полагал, будто литературная основа свяжет воедино музыкальный материал. Это стало слабым местом всех его крупных композиций: он не осознавал, что музыкальная вещь должна быть цельной и в музыкальном смысле, а не зависеть полностью от программы, на которой она построена. Дело усугублялось еще и отсутствием в самой литературной основе реального движущего момента — она состояла из эпизодов, связанных между собой лишь постольку, поскольку их персонажами являлись черные американцы.

Произведение искусства, представляющее собой, по сути, построение во времени — будь то симфония, роман или поэма, —

призвано создавать впечатление целенаправленности. С самого начала должна подразумеваться какая-то цель, и знакомство с каждым следующим эпизодом становится для нас очередным шагом по пути к тому, что, как мы надеемся, будет не только сюрпризом, но и новой перспективой, в которой мы увидим открывающийся перед нами пейзаж. Мы ожидаем взойти под конец на такую высоту, с которой сможем окинуть взором все, что разворачивалось перед нами. «Black, Brown and Beige» не дает этого ощущения. Нас постоянно заводят на блуждающие по чаще тропинки, в глухие тупики, из которых нам приходится выбираться в некотором раздражении.

Художнику обычно прощают потерю взятого разбега, если он дарит нам ошеломляющие озарения и буйство красок. Это всегда удавалось Эллингтону в его небольших пьесах, но в «Black Brown and Beige» таких находок оказалось слишком мало, чтобы скрыть несовершенство формы. И критики заявили об этом прямо. Как мы видели на примере «Reminiscing in Tempo», Эллингтон был гораздо чувствительнее к такого рода критике, чем могло показаться окружающим. Рут отмечала, что после нелестного приема, который встретила сюита, он «замкнулся и ушел в себя».

Но Эллингтон вовсе не отказался от «Black, Brown and Beige». Он исполнил сюиту снова на аналогичном концерте неделю спустя в «Симфони-холл» в Бостоне. Отрывки из нее игрались в «Карнеги-холл» в декабре 1943 года. Когда в декабре 1944 года Дюк собрался наконец записать сюиту, то сократил ее до восемнадцати минут — времени звучания двух дисков-гигантов на 78 оборотов. Новая версия включала «Work Song», «Come Sunday», «The Blues Ain't Nothing», а также «West Indian Influence», «The Emancipation Celebration» и «Sugar Hill Penthouse», названные здесь просто «Три танца». Эта сокращенная редакция была исполнена в «Карнеги-холл» в 1944 году. И в последующие годы он возвращался к сюите, исполняя в концертах различные фрагменты. В 1958 году он сделал новую запись, где Мехелия Джексон исполняет среди других номеров «Come Sunday».

На мой взгляд, безусловно лучшей является версия, записанная на пластинки в 1944 году, поскольку из нее вырезана большая часть бессвязных кусков. Такие номера, как «Come Sunday» и «Emancipation Celebration», ничуть не хуже большинства эллингтоновских вещей, хотя и не поднимаются до уровня вершинных образцов его творчества. Это очень хорошие вещи и вполне самостоятельные произведения. Таким образом, первоначальный вариант «Black, Brown and Beige» содержит много замечательной музыки — вся проблема была и оставалась в форме.

И все же, несмотря на критические отзывы, концерт удался как в финансовом отношении, так и в смысле рекламы, которую он создал Эллингтону. Прибыль составила 7000 долларов, из которых 5000 пошли на помощь России. Укрепилась и репутация Эллингтона как ведущего деятеля американского искусства. Одна из загадок Америки XX века состоит в том, что уровень творений необязательно должен быть очень высоким, чтобы обеспечить творцу признание. Нужно только, чтобы это было искусство. В стране есть множество художников, композиторов, писателей и поэтов, которых публика встречает без восторга и которые тем не менее пользуются известностью и обладают значительным влиянием. То же самое произошло теперь и с Эллингтоном. Отзывы на сюиту были плохими, слушателям она не понравилась, и у нее, если не считать нескольких небольших фрагментов, никогда не находилось много поклонников. Но сюита была исполнена в «Карнеги-холл», о ней кто следует написал — стало быть, ее сочли произведением искусства, а Эллингтона, соответственно, художником. Отныне он был деятелем искусства и в своих глазах, и в глазах всех остальных.

Прошло уже больше десяти лет с той поры, когда «Creole Rhapsody» дала знать и ему самому, и окружающим, что он может всерьез сочинять музыку. Но лишь теперь он смог сделать следующий шаг. Несколько лет подряд Дюк давал ежегодные концерты в «Карнеги-холл», и в каждом из них звучала по крайней мере одна новая крупная вещь. После 1948 года крупные сочинения стали появляться с меньшей регулярностью — иногда они создавались для концертов, иногда для телевизионных программ, фестивалей и т. п.

Ни одна из последующих премьер не сопровождалась таким ажиотажем, как первое представление «Black, Brown and Beige» в «Карнеги-холл». Обычно они собирали полные залы, публика была в целом довольна, но особого энтузиазма эти концерты не вызывали. Критики не выходили за рамки обычной вежливости. Росс Парментер писал в «Нью-Йорк таймс» о «Such Sweet Thunder»: «В общем все номера симпатичны, поскольку ни один слишком не затянут и в каждом есть обаяние и юмор». В той же газете в анонимной рецензии на «The Tattooed Bride» говорится просто о «новых интересных сочинениях». Похоже, Эллингтон научился не обращать внимания на критиков — он регулярно производит на свет крупные сочинения. После «Black, Brown and Beige» именно они оказались в центре его интересов.

К середине 40-х годов Дюк Эллингтон достиг вершины славы — и как артист, и как композитор. Его оркестр занимал первые места в списках популярности и собирал большие аудитории. Его

концертные произведения исполнялись в «Карнеги-холл». Но, увы, как раз когда строительство здания приближалось к завершению, по фундаменту поползли трещины: блистательный оркестр Эллингтона, благодаря которому все это стало возможным, начинал разваливаться.

Глава 17

ЗАПИСИ НАЧАЛА 40-х ГОДОВ

Многие, если не большинство, исследователи творчества Дюка Эллингтона считают оркестр начала 40-х годов, когда Эллингтон записывался на фирме «Виктор», музыкальной вершиной его карьеры. Не все соглашаются с этим: Стэнли Данс, например, полагает, что оркестр 30-х, с его стабильным в продолжение многих лет составом, недооценивается из-за того, что «техническое совершенство записей фирмы „Виктор“ придало оркестру буквально новое измерение, по крайней мере в сравнении с плоским „камейным“ звучанием шедевров „Брансвика“». Но таково мнение меньшинства.

Каковы же доказательства? Так называемый «великий период» был в действительности чрезвычайно непродолжительным. Эллингтон работал с фирмой «Виктор» с 1940 по 1946 год. Однако большинство ценнейших записей относится к первым годам этого периода. Запрет на звукозаписи, крупные перемены в составе оркестра, усугубляющийся коммерческий уклон, в котором Дюк винил руководителей фирмы, растущий интерес Эллингтона к написанию крупных форм — все это работало не на пользу джазовых трехминуток, бывших в центре его внимания прежде. К середине 40-х годов оркестр уже записывал одну за другой низкопробные популярные песенки. Многие из них Дюк сочинил в попытке создать бестселлер, вроде «I Didn't Know About You» и «Don't You Know I Care». Их пели своими густыми архиерейскими голосами Эл Хибблер и Херб Джеффрис или Джоя Шеррилл — не столь кошмарная, но все равно всего лишь рядовая эстрадная певица, не лучше и не хуже множества других. К позднему периоду относятся и хорошие вещи, такие, как «Transblucency» и «Just Squeeze Me» (записи 1946 года), но они встречались все реже и реже.

Запрет на звукозаписи, несомненно, лишил нас многих шедевров Эллингтона. На последнем сеансе перед вынужденным перерывом оркестр записал одну из лучших его композиций. И трудно предположить, чтобы немедленно после этого фантазия Эллингтона иссякла. Однако число не дошедших до нас великих произведений, по всей видимости, ограниченно — из-за перемен в составе и других факторов, сказавшихся на музыке Эллингтона.

Кроме того, фирма «Виктор» потихоньку теряла интерес к записям малых составов. Возможно, это было связано с дефицитом шеллака в годы войны, что заставляло фирмы грамзаписи строго подходить к отбору вещей. Поскольку контрактом с фирмой «Виктор» был связан Дюк, а его оркестранты оказались свободными от обязательств, другие фирмы начали записывать «безэллингтоновские» малые составы. Но пластинок этих было не так много, как прежде, да и уровень их снизился — иначе быть не могло, поскольку за этими исполнениями не стоял сам Дюк.

По моей оценке, из числа около ста семидесяти пяти записей, сделанных в период работы с фирмой «Виктор», заслуживают внимания около сорока, а изрядное количество других лишь местами содержит хорошую музыку. Эта пропорция вполне прилична для оркестра, занятого непрерывным производством популярных мелодий в расчете на массового слушателя, да к тому же по большей части прямо в студии, второпях. Другое дело, что от этого коллектива мы вправе ожидать большего. В данный период созданы такие стандарты, как «Perdido» и «Take the A Train», дюжина классических вещей, среди которых «Ко-Ко», «Cotton Tail», «Concerto for Cootie»; три темы, бывшие в разное время «позывными» ансамбля: «Warm Valley», «Things Ain't What They Used to Be» и вышеупомянутый «A Train», как обычно называют эту пьесу музыканты. Еще пара десятков вещей включается в большинство списков «лучших произведений Эллингтона», среди них «Chelsea Bridge», «Main Stem», «In a Mellotone», «Never No Lament».

Здесь я смогу разобрать подробно лишь немногие из записей. Мой выбор, разумеется, субъективен, и читателю, возможно, захочется что-то прибавить к моему списку или сократить его. Но некоторые вещи обязаны в него войти, и первая из них — «Ко-Ко».

Мне так и не удалось выяснить, что означает это название. Чарли Паркер тоже выпустил пластинку под таким заголовком, которая и у него считается самой выдающейся, — это длинная импровизация на гармонии «Cherokee». Эллингтон утверждал, что «Ко-Ко» — название Конго-сквер в Новом Орлеане, «где родился джаз». (Конго-сквер — открытая площадь примерно на том месте, где сейчас находится парк Луи Армстронга. В XIX веке негры танцевали здесь по воскресеньям под свои барабаны, на которых исполнялось нечто вроде африканской ритуальной музыки. Джаз вовсе не родился на Конго-сквер, и это наводит на мысль, что познания Эллингтона в области истории музыки были столь же отрывочны, как и у большинства людей в то время.) Пьеса задумывалась как часть музыкальной истории негритянского

народа. Это произведение появилось под названием «Black, Brown and Beige», и соответствующая часть имела название «Boola».

Пьесу записали 6 марта 1940 года. Записей было две, но, поскольку сольных вступлений в ней мало, они, по сути, идентичны. Есть еще запись в более быстром темпе, сделанная по трансляции со знаменитого выступления в Фарго в декабре того же года.

По форме «Ко-Ко» — это двенадцатитактовый блюз в ми миноре; восьмитактовая интродукция повторяется в конце в четырех тактах коды. Единственное джазовое соло — это два квадрата Нэнтона с плунжерной сурдиной. Оно, однако, повторяется с такой точностью, что становится совершенно ясно: Дюк дал Нэнтону весьма жесткие инструкции насчет того, что следует играть.

В гармоническом отношении «Ко-Ко» — это упражнение на «органный пункт», или, как сегодня выражаются музыканты, на «педаль». Этот термин восходит к старинной практике органистов держать нажатой педаль ножной клавиатуры, создавая однотонное гудение, на фоне которого чередуются аккорды. Иногда на педаль просто клали свинцовую гирю. Обычно под «педальной» понимают низкую ноту, хотя в действительности это может быть протяжный звук любой высоты, на фоне которого идут гармонические переходы.

У Эллингтона в «Ко-Ко» интродукция и пять из семи хорусов построены на «педали»; в интродукции это низкое ми-бемоль на баритоне, в первом квадрате ми-бемоль двумя октавами выше держит Тизол, во втором и третьем — ля-бемоль берут в унисон саксофоны, в четвертом квадрате саксофоны в унисон берут си-бемоль, и в пятом — фа держат трубы. «Педальные» ноты реитерируются, а не держатся непрерывно, как тому следовало бы быть ради строгого выполнения смысла термина. Но эффект остается прежним: «педальные» звуки в большей или в меньшей степени диссонируют со сменяющимися аккордами.

Гармонически пьеса в высшей степени диссонантна, особенно в последних двух хорусах. «Педальные» ноты, отходящие все дальше и дальше от основной гармонии, создают особое слуховое впечатление.

В смысле структуры пьеса представляет собой последовательное наслоение простых фигур, исполняемых различными секциями оркестра. Музыковед Кертис Бан, внимательно исследовавший пьесу и предоставивший мне ее транскрипцию, отмечает, что такое наслоение «делает используемые гармонии все более сложными, однако эта сложность разворачивается линейно, и каждый последующий

слой остается различимым и доступным». Число одновременно звучащих голосов растет по мере развития пьесы. В интродукции «педали» отвечают одни тромбоны, а в первом хорусе язычковые исполняют свою фигуру на фоне «педального» ми-бемоль Тизола. Во втором хорусе «педаль» разбивается коротким рифом плунжерной меди, и Нэнтон, тоже с плунжерной сурдиной, возносит свой вопль. В четвертом квадрате «педальная» нота разбивается засурдиненными трубами, а Эллингтон за всем этим отбивает эксцентрические и сильно диссонантные фигуры на рояле. В пятом хорусе четыре голоса: «педальное» фа тромбонов, две независимые саксофонные фигуры и пунктуация засурдиненными тромбонами. Шестой хорус — респонсорный диалог между оркестром и контрабасом, причем оркестровая реплика насчитывает четыре различных голоса — между вступлениями контрабаса мы слышим обрывочный гомон, как если бы открывалась и закрывалась дверь в шумный коктейль-бар. Ни в этом, ни в седьмом хорусах «педальной» ноты нет. Здесь, впрочем, аккорды столь диссонантны, что «педаль» едва ли была бы услышана.

По этому описанию «Ко-Ко» выглядит очень сложной пьесой, и у музыканта послабее подобная гармоническая и структурная сложность могла бы превратить всю вещь в судорожную неразбериху вроде борьбы Лаокоона со змеями. Ни в коем случае! Эллингтон сделал из всего этого весьма связную и эффектную музыкальную пьесу. Во-первых, практически все фигуры лаконичны и конкретны, часто повторяются и хорошо сбалансированы между собой. Мы без труда прослеживаем роль каждой фигуры. Во-вторых, несмотря на диссонансы — скажем, ми-бемоль-минорный аккорд на фоне «педального» фа, — пьеса нигде не переходит в какофонию. Тональность всюду ясна, и даже не очень опытный слушатель в состоянии проследить за блюзовой структурой.

По тембровой окраске — тональной палитре — «Ко-Ко» намного монохроматичней, чем большинство лучших пьес Эллингтона. Здесь нет моментов, где бы над оркестром взмывали сладкие извивы Ходжеса или воздушные движения Бигарда. Преобладают тромбоны; много используется плунжерная сурдина. Саксофоны играют подчиненную роль, в основном держа «педальные» ноты. Темноту ночи время от времени прорезают вспышки молнии.

Технический анализ не объясняет, однако, почему пьеса стала классикой в своем жанре. В «Ко-Ко» присутствует мощный, почти сатанинский драйв, устрашающий напор. Баритон Карни звучит угрозой еще в интродукции; «педальные» ноты, с их упорным

нежеланием подчиниться гармонии, безжалостны. Больше всего «Ко-Ко» напоминает мне полубредовый полет ведьм у Гойи над безжизненным пейзажем. Это Эллингтон в лучшем своем образе: создатель настроения, которое безупречно поддерживается в продолжение трех минут звучания.

Неделю спустя Эллингтон записал еще одну классическую пьесу, «Concerto for Cootie». Эту вещь в экстравагантных выражениях обсуждали многие критики, в том числе и французский композитор Андре Одер, назвавший ее шедевром. Он сказал: «В ней видна экономия средств, признак подлинного классицизма». Считается, что Кути принадлежит здесь, помимо прочего, целиком одна из тем.

В пьесе два лейтмотива. Первый из них — простая хроматическая тема в фа мажоре, исполненная по большей части приглушенно, в несколько сжатом эмоциональном диапазоне. Вторая тема, мощная и дерзкая, сыграна на открытой трубе — крик, подхваченный ветром. Вторая тема занимает шестнадцать тактов, после чего пьеса завершается возвратом к исходной теме.

Эта широкая структура с ее резко контрастными темами наполнена, однако, любопытными деталями. Начать хотя бы с того, что при поверхностном слушании первая тема выглядит как ординарная четырехчастная поп-структура AABA. На самом же деле первое проведение темы занимает семь тактов, считая затакт. Затем Эллингтон дает три такта оркестрового отклика для контраста приглушенному соло трубы. При повторе этот фрагмент опять содержит десять тактов, однако четвертый такт мелодии трубы повторяется дважды, а оркестровый отклик сокращен на такт, так что всего тактов десять. Реальных причин для такого изменения нет: это просто эксцентрический росчерк.

Проигрывая первую тему, Уильямс всякий раз использует существенно различные тембры. В первом проведении темы он пользуется плунжерной сурдиной поверх «пикси» и держит предельное вибрато. Во второй раз он держит сурдину на постоянном удалении от раструба или же ставит другую — возможно, чашечную. Можно предположить, что некоторые оркестровые интерлюдии вставлены для того, чтобы дать ему время сменить сурдину.

После двух десятитактовых фрагментов идет то, что в популярной песне считалось бы бриджем: контрастные восемь тактов, где Кути дает граул с сурдиной. Затем идет возврат к исходной теме, но теперь за ней следуют только два такта оркестрового отклика и четыре такта с модуляцией в ре-бемоль мажор — излюбленный Эллингтоном переход на пониженную шестую ступень.

Вторая тема играется открыто, как некое раскрепощение после сжатости первой темы. По структуре это простая восьмитактовая фраза с репетицией, но, поскольку она начинается со второй доли, создается ощущение ритмического противопоставления. Всякий раз Кути играет ее немного иначе.

«Открытая» часть сопровождается двумя тактами оркестровой интерлюдии, пока Кути меняет сурдину, и затем идет возврат к первой теме. Но после пяти тактов Эллингтон резко обрывает ее и пускает одиннадцать тактов коды — единственный известный мне случай в джазе, когда шестнадцать тактов поделены таким образом.

Андре Одер без колебаний награждает «Concerto for Cootie» эпитетом «гениальный», и, хотя я склонен отнести это на счет галльского темперамента, пьеса действительно замечательная. Она отлично скомпонована, контрасты хорошо сбалансированы, и тем не менее вещь полна сюрпризов — то неожиданный повтор такта во втором проведении главной темы, то обрыв той же темы на пятом такте, чтобы более свободно осмыслить музыкальный материал; использование контрастных гармоний и тембров. В этом произведении Эллингтон продемонстрировал мастерское владение трехминутной формой.

Интересно сравнить «Concerto for Cootie» с более ранней вещью, «Echoes of the Jungle», ее явной предшественницей. Здесь Уильямс тоже противопоставляет граул открытому звучанию. В этом случае открытое соло, несколько напоминающее соло в «Concerto», идет первым, а потом уже граул-хорус, и поэтому не создается того ощущения освобождения, которое наступает, когда происходит переход к открытому звуку в «Concerto». Проблема формы, которая преследовала Эллингтона всю жизнь, здесь была решена.

Шесть недель спустя, 4 мая, оркестр вновь отправился в студию и одну за другой сделал две из самых знаменитых эллингтоновских записей: «Cotton Tail» и «Never No Lament», позднее переделанную в популярный хит «Don't Get Around Much Anymore». Джаз делается больше по настроению, чем по предварительному расчету. Иногда творческий заряд музыкантов больше, иногда меньше. Поэтому нас не должно удивлять то, что порой за один сеанс записывается сразу несколько хороших вещей: 13 декабря 1927 года Луи Армстронг записал «Hotter than That» и «Savoy Blues»; 15 сентября 1932 года Сидней Беше записал «Sweetie Dear» и «Maple Leaf Rag»; 26 ноября 1945 года Чарли Паркер сделал записи «Ко-Ко», «Now's the Time» и «Billie's Bounce». Вот такой сеанс был тогда и у Эллингтона.

«Cotton Tail», первая из записанных в тот день вещей, по

первому впечатлению представляет собой сильно свингующую рифовую мелодию в рамках тридцатидвухтактной популярной песенной формы. Не более. Оркестр выдает ее с триумфальным ревом, а игра солистов полна натиска и огня. Однако при внимательном слушании мы обнаруживаем, что это не просто очередной «горячий» биг-бэндовый свингер. Пьеса является вариацией на стандарт Джона Гершвина «I Got Rhythm», подхваченный джазовыми музыкантами для своих импровизаций еще в 30-е годы. Обрывки мелодии Гершвина время от времени всплывают на поверхность, особенно в продолжительном соло Бена Уэбстера. Отголосок песни можно слышать и в мелодии — когда в начальных звуках обеих тем выделяется нона. Мелодия Гершвина, однако, довольно очевидна и построена на диатонической гамме. У Эллингтона тема усложнена: он начинает с ноны и вставляет пониженную пятую ступень — еще парочка моментов, в которых проявилась страсть Дюка нарушать правила.

Вообще каноны здесь рушатся на каждом шагу. Пьеса начинается внезапно, без всякой подготовки, с первой ноты мелодии, которая слышится уже после ударной доли: едва успел зазвучать бас, и мелодия тут же набрасывается на нас. На мгновение мы теряемся, прежде чем схватываем ритм. Тема проводится в восьми тактах и повторяется еще раз; затем идет бридж с граулом Кути Уильямса. Мы ждем повторения исходной восьмитактовой темы, но Эллингтон настроен нарушать правила — поэтому он подставляет нам совершенно другую тему, всего на четыре такта, в которой тоже просматривается мелодия Гершвина.

Следом за этим Бен Уэбстер исполняет два полных квадрата на гармонии «I Got Rhythm». Это самое знаменитое его соло. Вероятно, это вообще самое знаменитое соло на тенор-саксофоне за всю историю оркестра Эллингтона. Уэбстер проявляет здесь свои сильные стороны: богатый, сочный, слегка сумрачный тембр, мощный звук, безоглядное движение вперед. Местами он чуть сумбурен, но в целом это впечатляющая импровизация, одно из самых запоминающихся джазовых соло.

Следующий хорус делится между медной секцией и сольными импровизациями Гарри Карни и Эллингтона. Он подводит к одному из кульминационных пунктов пьесы: чудесному трепетному саксофонному хорусу, на создание которых Эллингтон давно уже был мастер. Затем снова вступают медные, и пластинка заканчивается повтором исходной темы. Вот, собственно, и все: одна крепкая интересная тема, большое соло и три маленьких, довольно простая оркестровка и

полдюжины сюрпризов. Но все на своем месте, и ничего лишнего.

Сразу после «Cotton Tail» оркестр записал «Never No Lament». И здесь царит простота. Знакомая фраза в шесть нот, очень простой диатонический нисходящий звукоряд — это, скорее всего, экзерсис, на котором имел обыкновение разыгрываться Ходжес. Вся фраза укладывается на четыре доли такта, и даже в двухтактовой репетиции остается еще предостаточно свободного места. Эллингтон воспользовался этой возможностью, чтобы превратить лаконичную фразу Ходжеса в штудию противопоставлений и ответных рефренов. Засурдиненную медь дополняют саксофоны, одноголосную фортепианную фразу подхватывает тромбон Лоренса Брауна, кремовой мелодии Ходжеса отвечает оркестровое тутти, и саксофоны в унисон исполняют красивую контрфигуру в ответ на граул Кути с плунжерной сурдиной. Цвета постоянно сменяются: с красным соперничает черный, с зеленым — коричневый. Все сверкает ярко и чисто, весело, как в цирке. Нет никакого сомнения, что на сеанс звукозаписи Эллингтон не принес ничего, кроме крошечной мелодии Ходжеса. Всю пьесу сконструировали на месте, и столь безупречным было в тот день чувство формы у Эллингтона, что он превратил обрывок мелодии — кусочек гаммы, не больше, — в образец джазовой классики. Этот потрясающий пример музыкального мастерства Эллингтона еще раз показывает нам, что на особую высоту он поднимался, имея самый простой музыкальный материал.

Композиция «Harlem Airshaft», записанная 22 июля 1940 года, как и очень многие вещи Эллингтона, основана на чувственном опыте, на физических воспоминаниях. В данном случае это звуки и запахи, наполнявшие каменный мешок двора гарлемского доходного дома. Жилые дома, построенные в Нью-Йорке в первые десятилетия нашего века и предназначенные для сдачи внаем, размещали, из соображений экономии дорогостоящих земельных участков, почти вплотную друг к другу. Для того чтобы в дом попадали свет и воздух, закон требовал оставлять между зданиями пространство в пять-десять футов — вентиляционный канал, напоминавший ствол шахты. Из окон, выходивших в этот промежуток, жильцы могли заглядывать в квартиры соседей, а то и дотянуться до чужой рамы рукой. Между окнами натягивали веревки для сушки белья. Соседи знакомились друг с другом, хозяйки сплетничали между собой, а то и одалживали через окно стакан сахару или кусочек масла. Звуки и запахи наполняли вентиляционный промежуток, и всем тут же становилось известно, где жарится печенка, а где муж скандалит с женой. Дюк говорил: «В вентиляционной шахте — квинтэссенция Гарлема. Ты

слышишь, кто скандалит, кто занимается любовью, до тебя доносится запах обеда. Слышишь лай собаки дворника… Чудесная вещь эти запахи. У одного на обед сушеная рыба с рисом, а у другого — здоровенная индейка».

Музыкальные картинки не всегда удавались Эллингтону, особенно когда он пытался дать длинное и усложненное описание. Но, ограничив себя одним простым образом, он нередко творит волшебство, как, например, в «Daybreak Express». «Harlem Airshaft» — одна из самых удачных картинок, и, слушая эту музыку, полезно знать, о чем она. В том, что происходит в вентиляционной шахте, нет никакого порядка, и Эллингтон отразил это в своем построении пьесы. Трудно представить себе более типовую структуру. После интродукции в двенадцать тактов остальная часть пьесы построена из восьмитактовых блоков по типу AABA, как и положено в популярной песне. Гармонии самые простые, а бридж — один из стандартнейших бриджей из магазина готового платья. Однако эта простая структура, как часто случается у Эллингтона, обтянута сложной музыкальной тканью.

Интродукция возвещает, что предстоит нам услышать. Она состоит из трех совершенно разных музыкальных фрагментов, которые, следуя один за другим, меняют настроение так же неожиданно, как в гарлемском колодце запах рыбы внезапно перебивается запахом жареной индейки. В основной части пьесы соединяются и сталкиваются контрастные элементы: фанфарная фигура засурдиненной меди соседствует с тягучим унисоном саксов, граул Нэнтона — с саксофонами, тромбоны — с летящим над ними кларнетом Барни Бигарда. Особенно удачны эпизоды во втором хорусе. В первом квадрате бридж исполняет Нэнтон, и его граул идет на фоне протяжных саксофонных созвучий. Второй хорус открывается теми же долгими аккордами, ритм же выпадает, создавая эффект брейка, столь распространенный в раннем джазе. Мы ожидаем услышать нечто подобное тому, что уже было, но после четырех тактов вступает Кути с открытой трубой и начинает работать ритм-секция. Затем, едва он набирает разгон, саксофоны неожиданно смолкают, и такое чередование идет на протяжении всех тридцати двух тактов.

Заканчивается пьеса зажигательным хорусом, в котором двор-колодец наполняется летящими предметами: саксофоны и медь идут вразнос, перекрываемые воплем Бигарда, который нередко вытворял подобное в 30-е годы. «Harlem Airshaft», в отличие от других программных пьес Эллингтона, соответствует критериям программной музыки. Нужно сказать, что без понимания того, что именно намеревался изобразить Дюк, резкие переходы создавали

бы впечатление обрывочности.

Воспоминаниями была навеяна и «Warm Valley», которую Эллингтон впоследствии использовал как заключительный номер в своих концертах. Дюк рассказывал: «Проезжая вдоль южного берега реки Коламбиа к востоку от Портленда (штат Орегон), мы хорошо видели горы на северной стороне. У гор были самые фривольные очертания, и в моем воображении они представились женщинами, которые прилегли отдохнуть. Именно из этих впечатлений возникла пьеса „Warm Valley“ *«„Теплая долина» (англ.).»*

«Теплая долина» в названии, разумеется, не имеет ничего общего с долиной реки Коламбиа, и вся пьеса задумана как подчеркнуто эротическая. Она построена на нисходящем хроматическом ряде, который начинается с большой септимы и медленно спускается вниз по последовательности аккордов. Многие из аккордов этой секвенции — увеличенные септаккорды, создающие впечатление умиротворенности и покоя, усталого послесловия к любви под лучами теплого летнего солнца. Большую часть звучания занимает ровное мурлыканье Ходжеса. Музыка плывет как облако в летнем небе над этой мирной долиной. Это классическая эллингтоновская вещь, исполненная настроения.

Маршруты линий метрополитена в Нью-Йорк-Сити обозначаются цифрами и буквами. «A Train» — поезд «A» — это экспресс, который уже не одно десятилетие следует в Гарлем из центра Манхаттана. Линия играет важную роль для тысяч жителей Гарлема, и, уж конечно, вряд ли найдется где-нибудь маршрут метрополитена, которому посвящена популярная песня. «Take the A Train» написал Билли Стрейхорн, но трудно, как всегда, определить, что в этой композиции принадлежит ему, а что Эллингтону.

Если Стрейхорн сочинил ее сам от начала до конца, то пьеса свидетельствует прежде всего о том, как хорошо он усвоил приемы Эллингтона за два года совместной работы. Здесь присутствуют и взаимодействие двух или трех секций, и контрасты тембра, и смежные звуки в аккордах, и любовь к хроматизмам, проходящая сквозь все творчество Эллингтона. Здесь мы видим и простую структуру, которая служила Эллингтону каркасом для большинства его удачных вещей. Он использует тридцатидвухтактную форму популярной песни, въевшуюся к тому времени в кровь джазовых музыкантов. Мелодия достаточно проста. Ее отличает основное движение, хроматический ход соль — соль-диез — ля (в до мажоре), и хроматическая же секвенция аккордов, которая аранжирована

так, что до может звучать в ля-мажорных фрагментах. Популярная песня многим обязана аккордовой структуре, основанной на квинтовом круге — системе, выработанной европейскими мастерами XVII века. Они были почти в безвыходном положении, поскольку правила воспрещали использование параллельных квинт и октав. Музыканты-классики эти структуры давно отбросили, но в американской популярной музыке те еще сохранялись. Если говорить о джазе, то Коулмен Хокинс начал экспериментировать с хроматическим внутренним движением в 30-е годы. В 1939 году он сделал запись «Body and Soul», ставшую почти шлягером. Он сделал из пьесы упражнение на хроматическое движение аккордов, и этот прием вошел в моду среди джазовых музыкантов. К 1941 году, надо сказать, он еще не утратил своей свежести.

Пьеса начинается со знаменитой фортепианной интродукции, которая предвещает грядущие хроматизмы. Основную линию ведут саксофоны в унисон, а тромбоны и трубы с прямыми сурдинами исполняют контрапунктные фигуры. Таким образом, одновременно проводятся три голоса, но сопровождающие голоса расписаны так искусно, что достигается полная естественность звучания. Тромбоны подыгрывают в бридже, а в последних восьми тактах открытые тромбоны сплетаются с плотно засурдиненными трубами — комбинация необычная, но здесь очень действенная. Владение контрапунктом такого рода было одной из особенно сильных сторон Эллингтона. Если Стрейхорн сделал все это сам, он хорошо усвоил уроки мастера.

Далее идет соло Рэя Нэнса, сменившего незадолго до того Кути Уильямса. Он играет с прямой сурдиной, и ему вторят изящные и ненавязчивые саксофонные фигуры. Соло Нэнса построено очень удачно. Оно стало знаменитым и превратилось почти в составную часть мелодии: другие исполнители впоследствии считали необходимым цитировать его. Это соло создало Нэнсу репутацию.

После соло следует интерлюдия тромбонов в четыре такта, с модуляцией из до мажора в ми-бемоль мажор. Многие музыканты не обращают внимания на эту модуляцию и играют всю вещь в до мажоре. Нэнс, с открытой трубой, перекликается с саксофонами, которые исполняют восходящую фигуру по диатонической гамме. Этот ход тоже стал традиционным в исполнении пьесы. В бридже Нэнсу вновь аккомпанирует сложное сочетание тромбонов и саксофонов. Затем трижды, затихая, проходят восемь тактов основной темы, и пьеса завершается краткой кодой. Здесь снова сказывается простота: интересная мелодия, изобретательный контрапункт, хорошее соло, сыгранное в приятной свободной

свинговой манере, с оркестром, сознающим, что он делает, — в сумме все это создает образец джазовой классики. Мелодия стала джазовым стандартом, а пластинка — бестселлером.

Выбор мелодии Стрейхорна для этой записи диктовала необходимость обойти запрет на звукозаписи. В тот же день оркестр записал «Blue Serge», грустную мелодию Мерсера Эллингтона, опирающуюся на взаимосвязь между ми-бемоль мажором и до минором. В этой пьесе также присутствуют все характерные «эллингтоновские» признаки. Она начинается с трио кларнетов — этот прием был популярен в 20-е годы, но к 1940 году вышел из моды у всех, кроме Эллингтона. Есть здесь и плотные гармонии, и кларнет в сопровождении саксофонов, и попытка создать определенное настроение. Мерсер ведь тоже учился у мастера.

Зная, что эти два молодых человека работали под наставничеством Эллингтона, можно предположить, что Эллингтон вложил немало и в наиболее известное произведение Стрейхорна «Chelsea Bridge». Стрейхорн вдохновлялся не самим мостом, которого он никогда в жизни не видел, а картиной Тёрнера, на которой в действительности изображен мост Баттерси-бридж, находящийся западнее моста в Челси. Композиция вновь основана на стандартной песенной структуре, проще которой трудно что-либо придумать. Пьеса исполнена в умеренно медленном темпе, и два ее хоруса занимают всю пластинку. Проведение главной темы распределено по секциям довольно-таки прямолинейным образом: шестнадцать тактов тромбона, восемь тактов тенор-сакса, шестнадцать тактов саксофонов и т. д. (На второй записи порядок несколько иной.) Стрейхорн сидит за роялем.

Пьеса интересна своими плотными гармониями. Мелодия содержит ряд предвосхищающих моментов; часто звучит пониженная пятая ступень, то и дело наводящая на мысль о целотонном звукоряде, который Стрейхорн открыл для себя, слушая композиторов-импрессионистов, и с которым Эллингтон уже был знаком. «Chelsea Bridge» — одна из тех пьес, которые не движутся целеустремленно вперед, а медленно дрейфуют, в излюбленной Эллингтоном манере.

В день, когда был записан первый вариант «Chelsea Bridge», оркестр сделал также первую из множества записей «C-Jam Blues». Тогда он назывался «C Blues» и был исполнен малым составом, якобы под руководством Бигарда. Это очень милая, раскованная версия (в ритм-секции играют вдвоем Блантон и Грир), и я предпочитаю ее позднейшим записям с большим составом. Главную тему трудно даже назвать мелодией — это риф, да к

тому же самый простой, состоящий всего из двух нот. В нем есть воздушность, и эта тема бессчетное число раз игралась на джем-сешн, когда музыкантам нужен был повод для блюза. В первой записи звучат первоклассные импровизации Карни и Нэнса.

Первую запись с большим составом фирма сделала два месяца спустя. Она открывается простой мелодией, которую «одним пальцем» играет Эллингтон: он не только понимал прелесть простоты, но и не стеснялся ее. Остальное — это в основном цепь блюзовых импровизаций, каждая из которых начинается с брейка. Брейки несколько странны. Обычно, когда соло начинается с брейка, тот занимает первые четыре такта блюзового квадрата. Здесь же брейки идут отдельно, а следующее за брейком соло наполняет полный блюзовый хорус. Запись кончается оркестровым тутти, разрабатывающим ту же тему.

Вместе с оркестровой версией «C-Jam Blues» Эллингтон записал вещь, ставшую джазовой классикой и записанную впоследствии множество раз: «Perdido» Хуана Тизола. Снова использована стандартная песенная структура AABA на тридцать два такта. Основная тема — риф, где чередуются доминантсептаккорд и тоническое трезвучие. Стандартнейший бридж вообще не содержит никакой мелодии и обычно прячется за импровизационным соло. На джем-сешн «Perdido» еще популярнее, чем «C-Jam Blues». Первый записанный вариант состоит преимущественно из соло, а заканчивается обязательным оркестровым буйством.

Ни «C-Jam Blues», ни «Perdido» нельзя отнести к значительным музыкальным сочинениям — их едва ли можно даже назвать песнями, хотя за долгие годы они подарили немалые дивиденды. Тем не менее, будучи сыгранными ярко, с подъемом, они принесли успех Эллингтону. Мораль же, которая следует из всего этого, такова: в джазе нередко меньшее становится большим. Эти две записи пережили многие гораздо более оригинальные и сложные вещи того времени, созданные Стэном Кентоном, Вуди Германом, Бойдом Рейберном, да и самим Эллингтоном. Первое и непреложное правило джаза состоит в том, что вещь должна свинговать. А эти две маленькие композиции, безусловно, полны свинга. «Main Stem», записанная 26 июня 1942 года, как раз перед вступлением в силу запрета на звукозаписи, свингует никак не меньше, чем две вышеназванные композиции. Она, однако, не так проста, как может показаться при первом прослушивании. Здесь Эллингтон перевернул с ног на голову маленькую музыкальную фигуру, которая всегда занимала центральное место в джазе и особенно в блюзе. В ранних блюзах использовались не большие и малые терции и септимы, а

«блюзовые» терции и септимы, заключенные где-то между большим и малым интервалом — так сказать, в промежутках между клавишами фортепиано. Музыкантов, не воспитанных на блюзе, блюзовые интервалы приводили в недоумение; их нельзя и записать в обычной нотации. Подыскивая эквиваленты для блюзовых интервалов, музыканты начали заменять блюзовую терцию малой, а блюзовую септиму — секстой. Скачок с сексты на малую терцию стал джазовым клише — в до мажоре это ход ля — ми-бемоль.

Именно данное клише, только наоборот, и служит исходной фразой — вернее сказать, ремаркой. Это столь любимый Эллингтоном «дьявольский интервал», тритон, ход вверх от фа к си. Интродукции нет: композиция начинается сразу с перевернутой фигуры, исполняемой медной группой. Пьеса начинается так намеренно неуклюже, что кажется, будто мы неожиданно врываемся в чью-то беседу. Фраза длится всего один такт, и ей в лад столь же короткой репликой отвечают саксофоны. Резкие, пронзительные фигуры перечат друг другу на протяжении всех двенадцати тактов блюзовой структуры. Затем следует хорус, состоящий из обмена сардоническими, диссонантными, резкими репликами между саксофонами и засурдиненной трубой Рекса Стюарта.

Далее следуют пять блюзовых импровизаций. Ходжес, используя свой теноровый звук, исполняет красивое соло, состоящее из трех длинных витиеватых фраз, накинутых на три части блюзового квадрата. В оркестровом аккомпанементе в основном повторяется материал из первых тактов композиции, благодаря чему сольные импровизации воспринимаются не как вставные номера, а как часть единого целого. Однако первое соло трубы звучит на фоне кое-чего новенького: простой синкопированной фигуры в исполнении Карни, которой вторят тромбоны, — одной из затейливых мелочей, какие повсюду разбросаны у Эллингтона.

До сих пор мы слушали блюз. Но после соло Нэнтона Эллингтон внезапно переходит к новой структуре. Интерлюдия в десять тактов осуществляет модуляцию из ре в соль мажор, затем соло Уэбстера, повтор последних четырех тактов интерлюдии и соло Лоренса Брауна. И вот оркестр возвращается в ре мажор, повторяя начальный хорус, которым и завершается пьеса. Эти два последних соло не слишком внимательному слушателю могут показаться блюзовыми импровизациями, но это не так. Во-первых, они занимают по четырнадцать тактов каждое — не вполне обычный случай в джазе. Гармоническая секвенция проста, но тоже необычна для джаза, и аккорды выстраиваются так, что идут

по нисходящей хроматической линии. Возможно, именно для того, чтобы вместить хроматический звукоряд, автору потребовалось четырнадцать тактов. Как бы то ни было, Эллингтон опять нарушает правила.

В продолжение всей пьесы нам постоянно напоминают о двух резких вступительных фигурах: перебранка продолжается. Пьеса полна напряжения, от которого волосы становятся дыбом. Наскоки и выпады продолжаются все время: во всей пьесе не насчитать и шести долей, где напряжение ослабевает. Ни секунды передышки. На мой взгляд, это одна из лучших работ Эллингтона, джазовый шедевр, — резкий, жесткий, сардонический, быть может даже безжалостный номер, который свингует и бьет наотмашь с первой до последней ноты.

Знаменитый оркестр 40-х годов записал куда больше замечательных пластинок, чем мы смогли разобрать. Это «In a Mellotone», построенная на гармониях «Rose Room», с ее чудными диалогами Ходжеса и Кути с оркестром. Это «Transblucency» с вокализом Кей Дэвис, который сплетается с кларнетом так, что и кларнет порой звучит как человеческий голос. Раздумчивая и обволакивающая, эта тема построена на си-бемольном блюзе, самом простом из всех джазовых номеров. Это «Things Ain't What They Used to Be» Мерсера Эллингтона, одна из знаменитейших пьес эллингтоновского репертуара. Как ни странно, в течение многих лет оркестр в полном составе не записывал эту композицию: первая версия была записана малым составом Ходжеса в июле 1941 года, причем в темпе более медленном, чем она игралась впоследствии. Но в репертуар оркестра пьеса вошла очень скоро.

Хотя фирма «Виктор» существенно сократила количество записей эллингтоновских малых составов, она не сразу полностью исключила их из своей программы. Дюжина сторон пластинок была записана в ноябре 1940 года, и еще восемь — летом и осенью 1942 года. Как обычно, многие из этих записей демонстрируют прекрасный джаз, особенно в сольных импровизациях. В отличной форме выступает Джонни Ходжес, особенно на сеансе в июле 1941 года, когда была записана типичная стрейхорновская композиция «Passion Flower», плавная и роскошная, распускающаяся как огромные цветы на вьющихся стеблях глиссандо Ходжеса. На том же сеансе прошла первая, медленная версия «Things Ain't What They Used to Be». И здесь Ходжес остается на высоте. Еще одна памятная запись, сделанная тогда же, — «Goin' Out the Back Way», где Ходжес показывает свое мастерство в динамике звука.

На одном из сеансов в 1940 году ансамбль записал

странноватую вещь Рекса Стюарта, которую тот назвал «Menelik — the Lion of Judah». Менелик — эфиопский царь, национальный герой; и в этой пьесе Стюарт, используя бурдонный регистр своего инструмента, рычит как лев. Аранжирована пьеса сложнее, чем большинство номеров малых составов в тот период — обычно оркестровка сводилась к минимуму.

Как и более ранние записи малых составов, работы этих лет отвечают высоким критериям, и почти все они содержат прекрасные импровизации. Некоторые из них, такие, как «C Blues», относятся к остросвинговым произведениям. В целом, однако, из-за предельно простых аранжировок, которые нередко содержат лишь отрывочные куски мелодий, ценность их заключается прежде всего в сольных импровизациях.

Что же можно сказать в заключение об оркестре Эллингтона 40-х годов? Действительно ли это был величайший из эллингтоновских составов? Мне кажется, что из вещей, когда-либо записанных Эллингтоном, непревзойденными остаются такие вещи этого периода, как «Ко-Ко», «Main Stem», «Concerto for Cootie», «Cotton Tail», и еще одна-две композиции. Только самые лучшие из более ранних вещей — «Mood Indigo» и «Creole Love Call» — могут равняться с ними. И сам Эллингтон как композитор, и его оркестр как музыкальный коллектив были в течение короткого периода на вершине. «Ко-Ко», «Cotton Tail» и «Concerto for Cootie» записаны на пластинки весной 1940 года; в последующие три месяца были созданы «Harlem Airshaft», «Don't Get Around Much Anymore», «In a Mellotone» и «Warm Valley» — семь классических композиций за полгода. Поскольку запрет на звукозаписи вступил в силу летом 1942 года, все шедевры так называемого «оркестра 40-х» созданы за период всего в два с половиной года. Когда же Эллингтон в 1944 году вновь появился в студии, качество его музыки заметно упало, что отметили и тогдашние критики. И дело не только в том, что композиции Эллингтона казались менее интересными, но и в том, что оркестр стал гораздо слабее прежнего. В значительной степени это снижение уровня объясняется изменениями в личном составе коллектива, о чем мы вскоре поговорим. Хотя можно предположить и другие причины. Мне кажется, Дюк начал терять интерес к трехминутной форме. Многие композиции 1944 года были непритязательными популярными песенками, причем к некоторым из них он сам сочинял удручающе убогие тексты — как, например, «Go Away Blues», где есть такие строчки:

Прочь, блюз, прочь -
ты мне здесь не нужен.
Прочь, блюз, прочь -

я тобой сконфужен.

Интерес Дюка сводился теперь к концертным пьесам, которые он писал для ежегодных концертов в «Карнеги-холл», и к музыке для театральных постановок вроде спектаклей «Прыгай от радости» и «Опера нищего». Причины понять, разумеется, можно. Не исключено: Эллингтон почувствовал, что выжал из трехминутной формы все возможное и желаемое. Однако это одновременно означало, что ни «Ко-Ко», ни «Main Stem» больше не появятся на свет.

Подводя итог, можно сказать, что в течение короткого периода — полугода, года, быть может, двух лет — оркестр Эллингтона оказался на таком взлете, с каким не может сравниться ни один другой этап. Но в целом оркестр 40-х годов не может быть поставлен выше оркестра предыдущего десятилетия.

Глава 18

«СТАРИКИ» ПОКИДАЮТ ОРКЕСТР

Редкому художнику удается всю жизнь следовать от триумфа к триумфу, не оступаясь и не падая, не переживая под конец своих дней творческий упадок. Дюк Эллингтон не относился к избранникам. Уже в тот момент, когда он как художник джаза подходил к своей вершине, созданный им великолепный музыкальный механизм начал разваливаться.

Первый удар связан с уходом Кути Уильямса. Осенью 1940 года брат Бенни Гудмена Ирвинг, игравший на трубе и помогавший Бенни руководить оркестром, передал Кути предложение Гудмена перейти к нему в оркестр — главным образом чтобы играть в секстете. Кути разрывался: с одной стороны, он был привязан к оркестру Эллингтона, в создании которого сам участвовал, и чувствовал себя обязанным Дюку; с другой стороны, Гудмен предлагал ему двести долларов в неделю — по тем временам весьма приличное жалованье, которое Дюк то ли не мог, то ли не хотел платить. А главное, Кути хотел работать в оркестре Гудмена. Немалую роль в его решении сыграл и Сонни Грир, чью безответственность Уильямс, может, и терпел бы, будь Грир выдающимся джазовым барабанщиком. Кути признавался: «Оркестр Гудмена… я обожал его. У него был бит и еще что-то этакое, и мне очень хотелось с ним играть. Когда дело доходит до музыки, я забываю обо всем — все остальное для меня не существует». Ему нравилось, как играл Гудмен; позднее он особо выделял барабанщика по имени Дейви Таф, одного из лучших ударников того времени, пришедшего в оркестр Гудмена вскоре после Кути: «У него был потрясающий ритм… Это главное. У оркестра был потрясающий бит».

Разрываемый противоречиями, Кути рассказал Дюку о предложении Гудмена. Дюк, должно быть, пришел в замешательство, но, не утратив обычного самообладания, стал настаивать, чтобы Кути согласился. Позднее Кути утверждал, что, попроси Дюк его остаться, он бы отверг предложение Гудмена. Но Дюк, без сомнения, не желал унижать свое царственное достоинство какими бы то ни было просьбами; более того, по просьбе Кути он даже вел переговоры с Гудменом о его жалованье. Он посоветовал Кути работать только с секстетом. «Сидя в оркестре, ты затеряешься», — предупреждал он. Дюк, как

всегда, вел себя благородно по отношению к сотрудникам со стажем.

Кути намеревался поработать у Гудмена один год и вернуться к Дюку. В начале ноября он покинул оркестр Эллингтона. Для джазового мира это было равносильно обращению папы римского в буддизм. Многие из наиболее рьяных поклонников Эллингтона презирали Гудмена за его богатство и славу, которые тот приобрел, играя, по их мнению, низкопробный джаз, и эти люди были вне себя от негодования. «Даун-бит» в номере от 1 ноября посвятил событию редакционную статью, сердитые письма сыпались потоком, а руководитель оркестра Рэймонд Скотт сочинил песню под названием «When Cootie Left the Duke» *«"Когда Кути покинул герцога" (англ.)».*

Но Кути был счастлив: «Самая большая отдушина за всю мою жизнь в музыке…Этот год…И этот секстет — как он играл. Я просто наслаждался». Временами Кути выступал и в большом составе. Тем не менее он, как и обещал, через год покинул Гудмена, чтобы вернуться к Дюку. Но по каким-то неведомым причинам Эллингтон объявил Кути, что тот теперь стал звездой и должен организовать свой собственный оркестр: это даст ему возможность заработать кучу денег. Тогда Кути собрал свой оркестр, куда в разное время входили Бад Пауэлл и, правда недолго, Чарли Паркер. К сожалению, успеха оркестр не добился — по утверждению Джона Хэммонда, «из-за неумелого руководства и бесчисленных промахов». В какой-то период Кути начал пить. Кончилось тем, что оркестр развалился, и Кути остался с маленькой группой, которая поначалу выступала в качестве штатного оркестра в танцевальном зале «Савой», а потом и вовсе перешла на случайные заработки. Это было горькое падение для человека, который за десять лет до того принадлежал к верхушке джазового мира.

Уходя, Кути посоветовал Дюку заменить его трубачом по имени Уильям «Кэт» Андерсон, который работал тогда у Лайонела Хэмптона. Со временем Андерсон таки появился у Эллингтона, но в тот момент Дюк сделал другой, и довольно неожиданный, выбор: на место Кути он взял молодого и не слишком известного музыканта, которого звали Рэй Нэнс. Нэнс родился в Чикаго в 1913 году; шести лет он начал учиться игре на фортепиано, а в десять — на скрипке. Он посещал среднюю школу для черных Уэнделл Филипс, где преподавал знаменитый учитель музыки майор Кларк Смит, подготовивший немало крупных джазовых музыкантов. Нэнс самостоятельно освоил трубу, начал выступать в чикагских ночных клубах и попал в конце концов в оркестр Эрла Хайнса, где проработал два года. В

1940 году он уже играл в клубе «Де-люкс» Джо Хьюза в Чикаго, где имел амплуа универсала: пел, плясал, играл на трубе и на скрипке. Ростом всего в пять футов и четыре дюйма, Нэнс был полон энергии и в равной степени проявлял талант музыканта и эстрадного артиста. Когда в оркестре Дюка приходила его очередь солировать, он выкатывался на авансцену, жонглируя своей трубой. (Начав играть с сурдиной, он переключился на корнет, так как у него были короткие руки.)

Эллингтон наткнулся на Нэнса почти случайно. Вскоре после ухода Кути оркестр поехал на гастроли в Чикаго. Похоже, кто-то порекомендовал Нэнса Дюку, поскольку он позвал Стрейхорна в «Де-люкс» послушать выступление, а потом, уезжая из Чикаго, забрал Нэнса с собой.

Трудно объяснить, почему Дюк сделал такой выбор. Вокруг обреталось немало более известных — и, пожалуй, более сильных — трубачей, которые сочли бы за счастье играть у Эллингтона. Возможными кандидатами были Чарли Шейверс из оркестра Джона Кэрби и Пол Уэбстер из оркестра Лансфорда. Не отказались бы, наверное, от приглашения и столь опытные музыканты, как Билл Коулмен и Джо Томас. Возможно, отчасти дело сводилось к цене. Некоторые из этих музыкантов зарабатывали больше, чем готов был платить им Дюк. Нэнс же, скорее всего, ухватился за предложение Дюка, не торгуясь насчет платы. Кроме того, Нэнс считался эстрадником-универсалом, а Дюк всегда уделял много внимания внешней стороне выступления. И, наконец, от Нэнса было легче добиться желаемого, чем от опытного музыканта с устоявшимся стилем. Вдобавок Нэнс слыл таким же неисправимым шалуном, как Сонни, Тоби и Баббер, иметь которых подле себя, похоже, доставляло Дюку удовольствие. Нужно заметить, что Нэнс впоследствии — или уже тогда — пристрастился к наркотикам.

Далеко не всех почитателей оркестра обрадовало появление Нэнса. Джазовый антрепренер Гарри Лим сообщал читателям «Даун-бит»: «Кути заменил парнишка, у которого много эстрадных талантов, но который не отвечает уровню требований, предъявляемых оркестром такого калибра». Как джазовый музыкант Нэнс не тянул на уровень Кути Уильямса. Он умело импровизировал, и его соло в «Take the A Train» стало стандартом, но в целом он создал в оркестре совсем немного запоминающихся соло. Тем не менее он оказался полезным приобретением, и в течение многих лет Дюк находил разнообразное применение его умению петь, плясать и играть на скрипке. Соло Нэнса на скрипке в «Moon Mist» Мерсера, например, служит прекрасным образцом исполнения джаза на

инструменте, который не часто удавалось успешно использовать в джазе. (На самом деле пьеса была написана для Бена Уэбстера, но, по утверждению Мерсера, тот как раз напился и либо не пришел в студию, либо оказался не в состоянии справиться со своей задачей.)

Второй потерей стал Джимми Блантон. Во время пребывания в Лос-Анджелесе в 1941 году, когда оркестр участвовал в постановке «Прыгай от радости», Блантон делил комнату с Билли Стрейхорном, который ближе подходил ему по возрасту, чем другие музыканты оркестра. В один прекрасный день он сообщил Стрейхорну, что перебирается к своей подружке. На самом же деле он побывал у врача, который обнаружил у него туберкулез. Состояние Джимми не казалось безнадежным, но по некоторым сведениям он уже тогда падал, бывало, в обморок во время полуночных джем-сешн. Работа на износ не могла пойти ему на пользу. Эллингтон говорил: «Когда он серьезно заболел, и все это выплыло наружу, и все уже знали, что происходит, я попытался что-нибудь сделать. Я приглашал одного доктора за другим, пока не нашел лучших специалистов по туберкулезу в Лос-Анджелесе. Я договорился с ними и отвез его в большую городскую больницу, где нас встретили три прекрасных молодых специалиста. Все они знали его, были его поклонниками и говорили о его музыке.

«Я собираюсь уехать из города, — сказал я. — Вы позаботитесь о нем?»

«Да, конечно, — ответили они. — Оставляй его здесь. Он побудет в общей палате пару дней, пока не освободится отдельная». Они имели в виду какую-то там палату, где за больным был особый уход. Но не прошло и двух дней, как к нему пришел какой-то тип и заявил: «Подумать только, Дюк бросил тебя здесь в общей палате!» Он собрал его вещи и отвез его в какое-то место, кажется около Пасадены…

Вернувшись в город, я нашел его там, на больничной койке. У них не было ничего, даже рентгена. «Его нельзя никуда везти», — сказали мне; а ведь его следовало бы забрать оттуда еще за месяц до моего приезда. Я глянул на него и понял, что с ним все кончено».

Блантон не вернулся в оркестр. Он умер 30 июля 1942 года. Замена его стала еще одним сюрпризом: на его место пришел неведомый контрабасист, работавший в мало кому известном трио Уилбура Берранки в клубе «Алабам», где музыканты Дюка поигрывали на джем-сешн. Звали его Джуниор Раглин, и знали о нем так мало, что в нескольких номерах «Даун-бит» его фамилию писали «Раглунд». Всем, разумеется, казалось, что Раглин сменит Блантона лишь на время. Однако Раглин оказался хорошим

контрабасистом. Несколько вечеров он играл в паре с Блантоном, чтобы освоиться с оркестром, перед тем, как Блантон лег в больницу. Раглин проработал у Эллингтона, правда с перерывами, до самой своей ранней смерти от алкоголизма в 1955 году.

Следующим беглецом оказался Барни Бигард. Он встретил женщину, на которой в конце 1942 года женился. В 1942 году из-за войны переезжать с места на место стало трудно. Оркестр Эллингтона уже не разъезжал по стране со всеми удобствами в пульмановских вагонах — теперь приходилось соглашаться на то, что им могли предложить. А это значило, что музыкантам нередко приходилось трястись в переполненном автобусе или тесниться в общем вагоне. За эти годы Бигарду не раз предлагали работу, но он хранил преданность Эллингтону и никогда всерьез не принимал подобные предложения. Теперь же сложности с переездами и желание не разлучаться с женой заставили его задуматься. «Когда мы оказались где-то в Калифорнии, — рассказывал Бигард, — я решил сказать Дюку о своем решении. Когда я сообщил ему, что ухожу, он только взглянул на меня и не произнес ни слова. Я часто задумываюсь, какие мысли были у него в тот вечер…Моя работа у Дюка кончилась в танцевальном зале „Трианон“ в Лос-Анджелесе в июне 1942 года».

И снова «Даун-бит» посвятил этому событию большую статью. «Я устал от разъездов», — признавался в интервью Бигард. «Он уходит из оркестра, вот и все», — раздраженно отрезал Эллингтон, когда его попросили прокомментировать поступок Бигарда.

Дальнейшая карьера Бигарда оказалась более счастливой, нежели у большинства музыкантов, покидавших оркестр. В годы войны он выступал в основном в Калифорнии. В 1947 году Бигард поступил в новый небольшой оркестр Луи Армстронга «All Stars» и работал в нем пять лет, став единственным музыкантом, сыгравшим значительную роль в оркестрах обоих этих джазовых гигантов. Дважды он уходил от Армстронга, но возвращался снова. Позднее он выступал со многими небольшими оркестрами, исполнявшими новоорлеанский джаз или диксиленд, и в мире джаза оставался уважаемой и значительной персоной.

В поисках замены Бигарду Эллингтон обратился к Эдмонду Холлу, новоорлеанцу из поколения Бигарда, которого многие считали еще более выдающимся кларнетистом, чем Барни, одним из лучших черных джазовых кларнетистов всех времен. Холл работал у Тедди Уилсона. Он не принял предложения Дюка — то ли из-за разъездов и недостаточной оплаты, то ли потому, что имел уже хорошую репутацию в Нью-Йорке благодаря частым

выступлениям в кафе «Сэсайети», известном джазовом клубе Гринвич-Вилледжа. (В отместку Уилсон попытался переманить к себе Ходжеса.) И тогда Дюк взял еще одного малоизвестного музыканта, Чонси Хоутона, игравшего в оркестре под руководством Эллы Фитцджералд. За исключением недолгого пребывания в коллективе Эллингтона (через год его призвали в армию), Хоутон не сделал сколько-нибудь заметной карьеры в джазе. На смену ему пришел Джимми Гамилтон, которому суждено было долго проработать с Эллингтоном.

Гамилтон родился в Диллоне (Южная Каролина), но вырос в Филадельфии, куда его семья переехала, когда мальчику исполнилось пять лет. Его отец был кларнетистом городского оркестра, исполнявшего стандартный репертуар из маршей, регтаймов и популярных концертных пьес. Лет в девять-десять Джимми начал играть на баритоне в оркестре своего отца, а потом перешел на трубу и кларнет. Двенадцати лет он потерял отца. Как старший сын он считал своим долгом помогать семье и начал серьезно относиться к музыкальным занятиям. «Если уж начал заниматься музыкой, — говорил он, — я должен был стараться изо всех сил; времени я не жалел». Он играл в церкви, слушал блюзы и взял себе за образец Луи Армстронга.

Когда ему было чуть больше двадцати, он приехал в Нью-Йорк и начал, когда это удавалось, играть на джем-сешн в клубах. Он познакомился с Чарли Паркером и какое-то время играл с ним, но мало что позаимствовал от его манеры. Наконец он нашел работу в недолго просуществовавшем оркестре, руководимом аранжировщиком Джимми Манди. Когда оркестр развалился, Гамилтона хотел взять к себе Каунт Бейси, но тот предпочел остаться в Нью-Йорке. В конце концов он нашел работу у Тедди Уилсона в «Сэсайети», в составе небольшого трио, подражавшего трио Бенни Гудмена, с которым Уилсон впервые добился публичного признания. Через два года Джимми заменил Эдмонд Холл. Гамилтон считал, что это были происки Джона Хэммонда: «Он большая шишка в музыке, и если он скажет: „Да, этот парень ничего, дай-ка ему поиграть“, тебе дадут квадрат. А если ты ему не понравился, то ничего не получишь». Трудно сказать, насколько достоверна эта история, но Хэммонд действительно имел большое влияние на Барни Джозефсона, владельца «Сэсайети», бывшего новичком в джазе и прислушивавшегося к советам Хэммонда касательно музыкантов. Если бы Холл не заменил Гамилтона в «Сэсайети», он мог бы оказаться в оркестре Эллингтона и существенно изменить его звучание. Стиль Холла был сухим и напористым, совершенно непохожим на ровный и более отточенный стиль Гамилтона. Он

не обладал таким «деревянным», текучим звуком, как Бигард, но Бигард был воспитан в креольской кларнетной традиции, а она своим непринужденным ровным звуком отличалась от резкого и «горячего» исполнения новоорлеанских черных, к которым принадлежал Холл. Стиль Гамилтона больше напоминал манеру Бигарда, нежели стиль Холла, и поэтому звучание оркестра с его приходом изменилось меньше, чем если бы Бигарда заменил Холл. Гамилтон поступил в оркестр во время ангажемента с «Харрикейн-клаб» и оставался с Эллингтоном двадцать шесть лет, вдвое больше, чем Бигард.

Затем ушел Бен Уэбстер. Мы не знаем, что именно произошло, однако между Уэбстером и Дюком явно существовали трения. Барни Бигард сказал как-то Барри Мартину, что Эллингтон боялся Уэбстера: «Ему позволялось делать такое, на что мы никогда бы не решились. Может, Дюк не так уж и боялся Уэбстера, и, по словам Мерсера, никто так не хотел работать в этом оркестре, как Бен. Но был какой-то конфликт, какая-то химическая реакция между ними, из-за которой они постоянно препирались». По утверждению Мерсера, стоило им оказаться в одной комнате, как они тут же затевали спор. По всей видимости, Дюк, с его нелюбовью к галдежу и стремлением доминировать, оказался не в состоянии дальше выносить задиру Уэбстера. Что-то должно было произойти — и в конце концов Дюк, наверное, сказал Бену, что с него хватит и что Бен должен уйти. Расставание оказалось, без сомнения, горьким для Уэбстера и нелегким для Дюка, поскольку Уэбстер был именно тем безоглядно страстным исполнителем, какие особенно нравились Дюку.

Уэбстер пошел работать в клуб «Три-Дюсез» на 52-й улице, прозванной «Свинг-стрит». Позднее он работал в других известных заведениях, но около 1950 года его, как и многих джазменов старшего поколения, захлестнула волна би-бопа, и какое-то время он пребывал в растерянном и подавленном состоянии. В 1964 году он переехал в Европу, где нашел верных поклонников и где остался до конца своих дней. Он записал много пластинок и под своим именем, и в чужих составах, и вполне возможно, что его посмертная слава будет основана именно на этих записях, а не на тех, что он сделал за свое относительно недолгое пребывание в оркестре Эллингтона. В конце жизни Уэбстер считался одним из величайших тенор-саксофонистов «эры свинга», разве лишь чуть-чуть ниже уровнем, чем Коулмен Хокинс и Лестер Янг. Но именно работа с Эллингтоном впервые принесла ему известность, и его лучшие соло, несомненно, были записаны с этим оркестром: «Cotton Tail»,

«Just a-Sitting and a-Rocking» и другие.

Следующим покинул оркестр Хуан Тизол. В начале 1944 года Тизол попросил Эллингтона одолжить ему 3000 долларов, чтобы выкупить свой заложенный дом. Дюк отказал, и Тизол пригрозил, что уйдет из оркестра. В музыкальных кругах прошел слух, что Тизол подыскивает место. Гарри Джеймс предложил ему куда больше денег, чем платил Эллингтон, и Тизол подписал контракт. Когда Дюк узнал об этом, он предложил откупить контракт и повысить Тизолу жалованье, но Тизол все равно ушел к Джеймсу.

Так, во всяком случае, рассказывал Тизол. Вероятно, на его решение повлияли также тяготы разъездов в военное время и уход других музыкантов. Дюк заменил Тизола Клодом Джоунзом, превосходным тромбонистом с замечательно быстрым *legato,* который прежде работал с лучшими черными оркестрами, в том числе с Флетчером Хендерсоном. В оркестре Дюка Джоунз оставался четыре года.

Ушел и Рекс Стюарт. Мне не удалось точно выяснить, в чем состояла проблема, однако взаимные обиды остались надолго. Он покинул оркестр в начале лета 1943 года, но через четыре месяца вернулся. Два года спустя, в декабре 1945 года, он расстался с оркестром навсегда. Стэнли Данс рассказывает, что через несколько лет встретил Стюарта где-то на Западном побережье и предложил навестить Дюка за кулисами. Стюарт вначале колебался, опасаясь, что Дюк не захочет его видеть. Но Стэнли уговорил его, и встреча получилась сердечной. Более того, рассказывая об этой встрече, Стюарт упоминал, что через некоторое время Дюк предложил ему вернуться в оркестр.

В 1946 году Дюка оставили еще два «старика». Первым из них был Тоби Хардвик. Сложности в отношениях между Хардвиком и Эллингтоном уже существовали, в основном из-за безответственности Хардвика и склонности к пьянству. Как минимум однажды Дюк уже увольнял его. В 1946 году, однако, трения возникли из-за женщины, с которой связался Тоби. Дюку она сильно не нравилась, и он сказал об этом Хардвику. Вообще ситуация с Эллингтоном и подружками его музыкантов была довольно сложной. Большинство этих девушек начинали с романа с Эллингтоном, а уж потом переходили к музыкантам рангом пониже, что само по себе создавало почву для обид и ревности. Иногда же Дюку просто не нравилась чья-то женщина, и он отнюдь не скрывал этого. Во всяком случае, Дюк и Тоби крупно поговорили, и в конце мая или в начале июня 1946 года Тоби во время выступления в Вашингтоне сошел с эстрады, чтобы уйти от Дюка навсегда.

Дальнейшая жизнь его сложилась не очень счастливо. После

лет, проведенных среди блеска музыкального бизнеса, он опустился до черной работы: служил клерком на рассылке товаров в «Статлер Хилтон», уборщиком посуды и официантом в ресторане — несмотря на то, что получил будто бы в наследство от своих родителей ферму. Умер он в доме престарелых в 1970 году после долгой болезни.

Тоби Хардвика заменил Рассел Прокоуп, ставший в поздние годы существования оркестра одним из его столпов. Он родился в 1908 году в семье музыкантов в Нью-Йорке, в районе Сан-Хуан-хилл. Баббер Майли жил неподалеку, а Фредди Дженкинс ходил в ту же школу, что и Прокоуп. В детстве он восемь лет учился играть на скрипке, а затем перешел на кларнет системы Алберта, которому оставался верен. «Я целый год сражался с кларнетом, — вспоминал он, — но не имел представления о джазе, поскольку двигался от классической музыки к репертуару военного духового оркестра». Профессионально выступать он начал еще юношей, и ему довелось работать у Флетчера Хендерсона, Тайни Брэдшоу, Тедди Хилла. До Эллингтона наиболее существенным его достижением можно считать работу в небольшом оркестре Джона Кирби, завоевавшего популярность в 30-е и 40-е годы своими яркими и крепкими аранжировками. У Эллингтона Рассел стал опорой саксофонной секции и много солировал, преимущественно на альт-саксофоне, своем основном инструменте, но также и на кларнете.

Через два месяца после ухода Тоби умер «Трикки Сэм» Нэнтон. Он покинул оркестр в конце 1945 года, перенеся, по всей видимости, инсульт, но оправился в достаточной степени, чтобы вернуться. 21 июля 1946 года он скончался в Сан-Франциско в своем гостиничном номере. «Роковое кровоизлияние, происшедшее во сне, положило конец страданиям, по причине которых в последний год великий тромбонист часто и надолго исчезал из-за своего пульта в оркестре», — говорилось в некрологе, опубликованном в «Даун-бит».

В некотором смысле потеря «Трикки Сэма» имела для оркестра наиболее ощутимые последствия. Эффектность многих классических эллингтоновских вещей, от «East St. Louis Toodle-Oo» до «Ко-Ко», основывалась на мастерстве Нэнтона в обращении с сурдиной. В последующие годы Эллингтон перепробовал на месте Нэнтона нескольких тромбонистов, лучшими из которых были, вероятно, Тайри Гленн и Квентин Джексон. Последний стоял ближе всех к Нэнтону, но и ему не удавалось извлечь тот чарующий человеческий звук, который отличал игру Нэнтона. «Трикки Сэм» Нэнтон оказался незаменимым.

С вокалистами в оркестре царила еще большая неразбериха,

чем с инструменталистами. В начале 1940 года Эллингтон ввел в оркестр человека, который уже создал себе репутацию среди черных, играя роли героев в вестернах. Его звали Герб Джеффриз, а в рекламных афишах он фигурировал как «Бронзовый вождь». Джеффриз был не джазовым певцом, а одним из тех вокалистов с более-менее поставленным голосом, каких предпочитал Эллингтон. Первое время в оркестре он пел высоким легким тенором, который царил в моде 20-х годов, но теперь был вытеснен более мужественным баритоном, как у Бинга Кросби или Рэя Эберли. Однажды за кулисами, в перерыве между выступлениями, Джеффриз имитировал популярных певцов на потеху музыкантам. Когда он дошел до Бинга Кросби, Стрейхорна и некоторых других поразило звучание его голоса. «Вот оно, — сказал Стрейхорн. — Не нужно дальше. Пой как Бинг». Сравнение песни «You, You Darling», одной из первых вещей, записанных Джеффризом у Эллингтона, — никудышной песенки с хорошим, правда, соло Бена Уэбстера — с песней «There Shall Be No Night», напетой несколько месяцев спустя, подтверждает правдоподобность этой истории. Во втором случае Джеффриз поет не намного ниже, но голос его звучит богаче, гуще, и сходство с Кросби, этим «старым стоналой», очевидно. Когда записывали «Flamingo», принесшую успех Джеффризу, он пел уже гораздо более низким голосом.

После Джеффриза в оркестре выступал забытый ныне Джимми Бриттон, а затем Эл Хибблер, долго проработавший у Эллингтона. Хибблер был слепым. Он прослушивался у Дюка еще в 1935 году, но тогда его не взяли в оркестр. После этого он выступал с несколькими оркестрами, но к тому моменту, когда Дюк в Нью-Йорке решил испытать его еще раз, оказался не связанным ни с одним ансамблем. По рассказу Хибблера, в 1943 году, когда оркестр Эллингтона давал большую серию концертов в «Харрикейн-клаб», он вышел на эстраду, спел, и слушатели не отпускали его, пока он не исполнил пять или шесть номеров. Вечер за вечером Хибблер приходил в клуб, и Эллингтон приглашал его на сцену. Но о том, выдержал он прослушивание или нет, не говорилось ни слова. В конце концов Хибблер подошел к Эллингтону и заявил: «Дюк, я не могу ходить сюда каждый вечер». Дюк ответил «Пойди получи деньги. Ты уже две недели в штате». Восемь с половиной лет, до 1951 года, Хибблер работал у Эллингтона и стал признанным певцом того времени.

Как и Джеффриза, Хибблера нельзя считать настоящим джазовым певцом. По замечанию Леонарда Фэзера, «своей популярностью Хибблер был во многом обязан гротескному фиглярству, тому, что Дюк Эллингтон называл „звуковой

пантомимой“ и что можно отнести скорее к развлекательному жанру, нежели к джазовому или эстрадному вокалу».

Певцы проходили через оркестр чередой. Певицы же шли пачками. К 1942 году у Айви Андерсон обострилась астма, и стало ясно, что она не справится со всем объемом работы или хотя бы со значительной ее частью. Летом этого года, когда оркестр выступал в Чикаго, Айви и Билли Стрейхорн отправились по чикагским клубам в поисках замены. Они разыскали Бетти Роше, опытную тридцатилетнюю певицу. Эллингтон взял ее в оркестр, и она пела во время выступлений на военных базах, пока оркестр двигался с гастролями на Запад. Добравшись до Западного побережья, она позвонила родителям. «Я в Лос-Анджелесе, пою у Дюка», — сообщила она. Мать не поверила: «Бетти, ты лжешь». Она проработала в оркестре большую часть 40-х годов, пока, устав от переездов, не решила уйти. В 50-е годы она на короткое время вернулась в оркестр.

Примерно в то же время Эллингтон пригласил симпатичную семнадцатилетнюю девушку из Детройта по имени Джоя Шеррилл, которую услышал впервые, когда той было пятнадцать лет. Ее отец получил степень магистра журналистики в Северо-Западном университете и являлся заметной фигурой среди черных в Детройте, где он активно боролся за гражданские права черных. Джоя не курила, не пила, и ее буржуазные родители не позволяли ей поступать в оркестр Эллингтона. В конце концов согласились на том, что мать Джои будет путешествовать с оркестром в качестве дуэньи своей дочери — ситуация, мягко говоря, несколько странная. Джоя была молода и неопытна, и ее работа в оркестре продолжалась всего четыре месяца. Однако в 1944 году она вернулась в оркестр и почти сразу добилась успеха с песней «I'm Beginning to See the Light».

Двух вокалистов, однако, казалось мало, и Дюк добавил к ним певицу Мэри Эллингтон (свою однофамилицу). Она обладала глубоким голосом; впоследствии она вышла замуж за Нэт Кинг Коула, одного из самых популярных эстрадных певцов того времени. В оркестре у нее было очень мало работы, и она попытала счастья в бродвейской труппе. Это проявление неблагонадежности разозлило Дюка, и он ее уволил.

Одно время в оркестре пела Кэй Дэвис, родители которой тоже принадлежали к среднему классу (ее отец был хиропрактиком в городе Бушнелл, штат Иллинойс). Она получила формальное вокальное образование, и Дюк, хотя она и пробыла в оркестре несколько лет, использовал ее только в особых случаях: в своих концертных пьесах, спиричуэлз или в обязательном вокализе, созданном Аделаидой Холл в «Creole Love Call». Другие

певицы приходили и уходили: Уайни Джонсон, Росита Дэвис, Мария Брайан, участвовавшая в постановке «Прыгай от радости». Порой Дюк даже составлял из Джои Шеррилл, Мэри Эллингтон и Кэй Дэвис вокальное трио.

По общему мнению, из всех певиц, прошедших через оркестр в 40-50-е годы, лучшей с точки зрения джаза была Джоя Шеррилл. Кэй Дэвис оставалась прежде всего солисткой; Бетти Роше умело работала в ансамбле, но ее пребывание в оркестре совпало с запретом на звукозаписи, и составить твердое мнение о ее работе довольно трудно. Другие же пробыли в оркестре недостаточно долго для того, чтобы оставить по себе какой-то след. У Джои Шеррилл был приятный голос, неплохая интонировка, и, хотя она не слишком свинговала, все же у нее присутствовало некое чувство джазового ритма.

Айви Андерсон вернулась в Лос-Анджелес летом 1942 года. Здесь она открыла гриль-бар, участвовала и в других предприятиях. Иногда она продолжала петь и даже сделала несколько записей в 1946 году. К несчастью, она умерла в 1949 году, когда ей не исполнилось и пятидесяти.

Итак, к середине 40-х годов, после стольких лет стабильного существования, в составе оркестра воцарилась неразбериха. Изменения происходили каждый месяц. Люди приходили, уходили, возвращались, снова покидали оркестр. В период с 1942 по 1949 год Эллингтон делал записи с пятнадцатью различными трубачами, а кроме них ведь появлялись и другие музыканты (в частности, Диззи Гиллеспи), которые пробыли в оркестре так недолго, что не успели принять участие в записях. Даже Чарли Паркер подумывал о том, чтобы пойти работать к Эллингтону. Он, однако, затребовал пять сотен в неделю, которых ему хватало бы на наркотики, и Эллингтон, как говорят, сказал ему: «Приятель, за такие бабки я сам к тебе пойду работать».

Часть проблем обусловила война. Музыкантов призывали в армию, а те, кому удавалось избежать призыва, были нарасхват и часто могли получать хорошее жалованье на таких местах, которые не требовали постоянных разъездов, сопряженных в военное время с большими трудностями. Но, несомненно, прежний esprit de corps «*Корпоративный дух, чувство товарищества (франц.)».*исчез. Прежде музыканты гордились правом называть себя «эллингтонцами» — не просто участниками известного музыкального коллектива, но игроками команды чемпионов, разделяющими славу со своим тренером. Теперь же они видели в себе наемных музыкантов — им, конечно, выпала честь получить приглашение в один из прославленных джазовых оркестров, но они готовы были уйти, если бы где-то

представились лучшие возможности.

Джазовая пресса и многие любители джаза чувствовали, что оркестр разваливается — протекает крыша, оседают стены. «Даунбит» в 1944 году писал в одном из обзоров: «Не следует ошибаться: это по-прежнему лучший оркестр в стране…» Это заявление подразумевает: кое-кто уже пришел к выводу, что это не так. Два года спустя в рецензии на концерт журнал писал: «Похоже, что Эллингтон немного приотстал, что звезды ансамбля слишком сознают свое величие и все это им поднадоело…» В июне того же года Билл Готлиб уже подробно разбирал свои претензии к оркестру — слишком большое тяготение к балладам и слишком частые перемены в составе.

Ни для какого оркестра, конечно, не могла безболезненно пройти потеря Кути Уильямса, Джо Нэнтона, Бена Уэбстера, Джимми Блантона, Рекса Стюарта и Барни Бигарда. Одним из важнейших качеств знаменитых исполнителей, появившихся в 20-е и 30-е годы, было их владение звуком — свой особый подход к звукоизвлечению, по которому даже неопытный слушатель быстро учился отличать Бейдербека от Армстронга, Гудмена от Нуна. И дело заключалось не только в мелодической интерпретации — иначе говоря, не в том, склонен ли исполнитель к дробному или размеренному ведению мелодии, к восходящим или нисходящим движениям, к свободной импровизации или импровизации в рамках заданной мелодии и т. п. Отличительными признаками стиля конкретного музыканта являлись по большей части тонкие детали, которые слушатель скорее чувствовал, нежели осознавал: острые как бритва ноты Армстронга — и плавная атака Макса Каминского, быстрое излетное вибрато Кути Уильямса — и медленное вибрато Бобби Хаккетта, хриплый тон Коулмена Хокинса — и легкий, шелковистый звук Лестера Янга.

Поскольку большинство музыкантов раннего джаза были самоучками, индивидуальность каждого выражалась особенно ярко. Добыв себе инструмент, любой из них без чьей-либо помощи примерялся так и этак, пытаясь добиться желаемого звучания — то ли подражая своему кумиру, то ли руководствуясь собственным вкусом. Но существовало и нечто большее: в первое время джазист по неписаному закону обязан был найти свой собственный голос. Бенни Мортон говорил Стэнли Дансу: «Ты набираешься отовсюду, все слышишь и пытаешься выразить что-то свое. На подражании в те дни лежало табу. Можно было находиться под чьим-то влиянием, но не копировать его. Это было время подлинного музыкального индивидуализма в джазе». Если хочешь стать джазовым музыкантом, «говори своими

словами», как выражались музыканты. Нельзя было ориентироваться на звучание, трактовку, концепцию, которые считались традиционными или принадлежали другим, — как это делалось в симфонической музыке. Играть надо только свое собственное, то, что тебе нравится, — делать то, что тебе по душе. И неважно, что скажут остальные.

Этот эстетический принцип являлся основополагающим для исполнителей раннего джаза, и именно он породил таких музыкантов, как Баббер Майли, «Трикки Сэм», Джек Тиргарден, Пи-Ви Рассел, Ред Аллен, Кинг Оливер, и еще две дюжины исполнителей, чьи имена сверкали в короне джаза в первую половину его истории. Луи Армстронг и Чарли Паркер смогли сказать свое слово в музыке благодаря тому, что выработали свой собственный, неповторимый стиль, открывавший новые пути. Но в 40-е годы обстановка переменилась. Во-первых, джазовый мир наполнялся музыкантами, получившими в той или иной степени формальное музыкальное образование. В большинстве случаев их познания ограничивались тем, что знает о музыке участник школьного духового оркестра. Но даже такая подготовка, получаемая в ранней юности, когда личность музыканта еще не сформирована, ориентирует его на «узаконенный» стиль — определенный звук, определенное вибрато, определенный характер атаки звука и его затухания, — и все эти характеристики звучания будут одинаковы для всех, кто обучался музыке под руководством учителя, поскольку и все учителя в свое время обучались именно «правильной» манере игры.

В 30-е и 40-е годы эта тенденция укрепилась благодаря тому, что в музыке стали доминировать большие составы. Биг-бэнды имели высокий престиж, и в них легче оказывалось получить работу, оркестрам же были нужны исполнители, хорошо читающие с листа и легко входящие в состав своей секции. Требовались, конечно, и хорошие джазовые импровизаторы, но для молодого музыканта, желающего поступить в оркестр, более важной считалась способность быстро разучить репертуар оркестра, нежели проявить оригинальный талант импровизатора. Так что, когда в середине 40-х годов Эллингтон искал, кем заменить ушедших музыкантов, он уже не находил подобных Бабберу Майли, «Трикки Сэму» или Барни Бигарду — тех, кто не особенно хорошо читал ноты, не умел извлекать из своих инструментов «правильный» звук, но способен был делать нечто более важное: убедительно излагать то, что хотел сказать своей музыкой. На смену им пришли трубач Тафт Джордан, тромбонист Сэнди Уильямс, саксофонист Скиппи Уильямс — таковых насчитывались десятки. Все они легко читали с листа, были

прекрасными музыкантами, хорошими джазовыми импровизаторами, но ни один из них не обладал той огненной индивидуальностью, какую нес в себе каждый из их предшественников.

Однако, даже принимая во внимание проблемы военного времени и уход из жизни индивидуалистов, Эллингтон нередко делал странный выбор. Зачем, к примеру, он пригласил Сэнди Уильямса и позднее тромбонистов вроде Тайри Гленна и Квентина Джексона (первоклассных, конечно, профессионалов), когда можно было взять Дикки Уэллса или Бенни Мортона, более крупных музыкантов, которые в то время прозябали в Нью-Йорке? Почему он предложил работу Гаролду Бейкеру и Тафту Джордану, когда случайными заработками перебивались в 40-е годы Билл Коулмен, Чарли Шейверс и даже Рой Элдридж?

Не просто странным, но, по мнению многих поклонников оркестра, совершенно неудачным выглядел и выбор вокалистов. Никто из них не был джазовым певцом, и даже самые преданные поклонники Эллингтона недовольно жмурились при звуках роскошного мощного баритона Хибблера, который, конечно, звучал бы вполне уместно в концертном зале.

Более-менее ясно, что при подборе певцов Эллингтон отдавал предпочтение поставленным голосам — таким, какие обычно можно было услышать в концертах, устраиваемых черными музыкальными обществами и составлявших столь важную часть общественной жизни средних и верхних слоев черного населения в годы юности Эллингтона. В представлении Эллингтона густой сладкозвучный бас и белькантовое меццо-сопрано «имели класс»; мне же кажется, что даже самые верные друзья Эллингтона не решились бы отрицать, что он питал слабость ко всему «классному» в его понимании. Английский критик Макс Джоунз отмечал, что Дюк порой был склонен к «аффектации», а английский биограф Дюка Дерек Джуэлл писал об «элементах снобизма в его характере». В этом мнении Джоунз и Джуэлл едва ли оставались в одиночестве. Поэтому мне представляется, что Дюк тянулся к этим поставленным голосам, хотя и понимал: это совершенно не то, что нужно любителям свинга и поклонникам его оркестра.

И все-таки данные рассуждения до конца не объясняют, почему Эллингтон отдавал предпочтение музыкантам типа Шелтона Хемпхилла и Квентина Джексона перед гораздо более сильными и известными джазменами. Несомненно, определенную роль играли денежные соображения: некоторые из тех музыкантов, кого он захотел бы пригласить, могли стоить слишком дорого. Однако нет никаких свидетельств того, что он

хотя бы пытался заполучить кого-либо из этих музыкантов.

Особенно интересен тот факт, что Эллингтон отчаянно сопротивлялся введению в оркестр белых музыкантов до тех пор, пока — существенно позже — оказалось просто невозможным сформировать большой джаз-бэнд только из черных. Смешанные оркестры вовсе не находились в Америке под столь строгим запретом, как нас пытаются убедить многие джазовые критики. Первый из знаменитых «пароходных» ансамблей был дуэтом черного пианиста Фейта Марабла и белого скрипача Эмиля Флиндта, написавших шлягер «The Waltz You Saved for Me». Вилли «Лайон» Смит сообщает, что встречал смешанные оркестры на гудзонских пароходах еще мальчишкой, в первые годы XX века. Бенни Гудмен начал вводить черных музыкантов в свои трио и квартеты еще в 1935 году, а в начале 40-х годов уже в нескольких белых оркестрах работали и входили в постоянный состав черные — главным образом такие звезды джаза, как Рой Элдридж. Да и самому Дюку порой приходилось использовать на заменах белых музыкантов — например, в записи 14 мая 1945 года вместо Джуниора Раглина, призванного в армию, играл белый контрабасист Боб Хаггарт. В тот период появилось немало белых джазовых музыкантов, превосходивших кое-кого из набранных Дюком черных, — более способных импровизаторов с ярко индивидуальным стилем. Ли Уайли и Пегги Ли были, несомненно, лучшими джазовыми певицами, чем Джоя Шеррилл и Кэй Дэвис; тромбонисты Билл Харрис, Джек Тигарден и Лу Макгарити превосходили Сэнди Уильямса и Тайри Гленна; трубачи Бобби Хэккетт и Билли Баттерфилд затмевали Шелтона Хемпхилла и Фрэнсиса Уильямса. Можно назвать и многих других. Конечно, не все эти музыканты пошли бы в оркестр Эллингтона, оставался и денежный вопрос, но в большинстве своем белые исполнители с восторгом относились к оркестру Эллингтона, и многие из них сочли бы за честь получить работу у Дюка. В особенности это относится к музыкантам младшего поколения, Зуту Симсу, Стену Гетцу, Сонни Берману. Однако приглашения не последовало — Дюку не нужны были белые в оркестре. Можно предположить, что, несмотря на нежелание Дюка занять открытую позицию в расовых вопросах, несмотря на его стремление общаться с влиятельными и знаменитыми белыми, он понимал, что белые в целом скверно обходятся с его народом, и даже в 1945 году он не видел этому конца. С какой стати он будет делать что-нибудь для белых, если те ничего не делают для черных, а лишь пользуются их трудом и стараются надуть при первой возможности?

Вдобавок Дюк любил сам воспитывать музыкантов, и поэтому

ясно, что он предпочитал неопытного музыканта тому, у кого уже сформировался свой стиль.

И однако же ни одна из этих причин не объясняет достаточно убедительно тот выбор, который делал Дюк, формируя состав оркестра. Главная проблема, думается мне, кроется, как и в других случаях, в его характере. Дюк Эллингтон попросту не имел склонности к тщательному долговременному планированию. Он был по сути своей не стратегом, а тактиком. Он не обдумывал свои композиции заранее перед приходом в студию звукозаписи, а руководствовался на месте собственным инстинктом. Он не предугадывал личные контакты, а взаимодействовал с тем, кто в данный момент оказывался рядом. Он не предвидел надвигающихся проблем, а ждал, пока они обрушатся на него, и тогда по мере сил справлялся с ними. Мерсер говорил: «Папа верил в мир и спокойствие. Он не любил обострять ситуации, он не любил принимать решения, производить резкие изменения, крутые повороты». Кресс Кортни сказал: «Эллингтон был из тех, кому нужна синица в руке. Стоит ему увидеть наличные, и он готов. Он не хотел думать о том, что будет послезавтра». Среди прочего, по словам Кортни, Эллингтон предпочитал получать деньги на бочку, нежели соглашаться на процентные отчисления, которые могли оказаться гораздо более весомыми. Широко известна история о том, как сотрудники Эллингтона потратили уйму сил, чтобы собрать некоторые его партитуры — действительно, трудная работа — и переплести их в кожу, сделав подарочный альбом. После церемонии вручения Эллингтон, к большому огорчению инициаторов этой затеи, не потрудился даже забрать подарок домой. Ему просто неинтересно было хранить прошлое для будущего. Для Эллингтона имело смысл только настоящее. Он не копил деньги, он не составил завещания, он не пытался привести в порядок свои денежные дела. Как ни удивительно, считая концертные сочинения главным делом своей жизни, он не побеспокоился о составлении подробных партитур, по которым могли бы играть другие оркестры. После его смерти Эндрю Хомзи, музыкант и специалист по Эллингтону, имел возможность просмотреть рукописи Эллингтона — сундук с ними находился у Рут. Он нашел там лишь обрывки и клочки, которые невозможно было привести в порядок. Это, по-видимому, и составляло все рукописное наследие Эллингтона, если не считать потрепанных и пожелтевших листков с партиями, также обрывочными, которыми пользовался в своем оркестре Мерсер. Не существовало даже запасных копий. Баритон-саксофонист Билл Перкинс однажды имел случай играть с Эллингтоном в оркестре, составленном для

телевизионной передачи. Он рассказывал: «Я подумал — Боже мой, мне достанутся эти прекрасные партии Гарри Карни! Так вот, оказалось, что никаких партий для Гарри Карни просто нет — все они держались у него в голове. Мы поначалу были сильно разочарованы, поскольку собирались играть „It Don't Mean a Thing“, а партитуры не оказалось». Другой саксофонист увидел однажды аранжировки Эллингтона. По его словам, они напоминали «гусиные яйца» — строчки целых нот в качестве подсказки исполнителю, что тому следует играть. Для Эллингтона существовало только «сейчас»: вот эта женщина, вот этот торт с мороженым, вот эта аудитория, вот этот чек, вот этот оркестр, вот эта пьеса.

Итак, вместо того, чтобы продумывать критические вопросы состава исполнителей и решать, кого следует взять взамен того или иного уходящего ветерана, Дюк ожидал наступления кризиса и тогда уже вслепую хватал всякого, кто попадался ему под руку, чтобы как можно скорее продолжать двигаться вперед. Он пригласил Бетти Роше потому, что она была первой более-менее приемлемой певицей, попавшей в его поле зрения, когда потребовалось заменить Айви Андерсон; он взял Рэя Нэнса, поскольку тот оказался первым более-менее приемлемым трубачом, которого он услышал, когда потребовалось заменить Кути; он позвал Чонси Хотона — первого приемлемого кларнетиста, которого Дюк смог заполучить, когда потребовалось заменить Бигарда. Все делалось наудачу и второпях, и нам остается только сожалеть об этом. Можно лишь вообразить, какой оркестр мог показать нам Эллингтон, если бы он восполнял состав такими музыкантами, как Чарли Шейверс, Бобби Хэккетт, Бенни Мортон, Джек Тигарден, Уорделл Грей, Ли Уайли, и другими, и черными, и белыми. Но это было бы не по-эллингтоновски. Результаты же его выбора со временем сказались.

Глава 19

КРАХ И ПАДЕНИЕ

За десять лет, начиная с 1946 года, когда оркестр Дюка Эллингтона побил все рекорды опросов журнала «Даун-бит», и до Ньюпортского фестиваля 1956 года, оркестр постепенно, но неуклонно терял свою репутацию и среди широкой публики, и среди фанатичных любителей джаза. Что касается первой аудитории, то для нее с биг-бэндами было покончено — в звезды вышли певцы типа Эдди Фишера и Патти Пейдж, которые и сами вскоре оказались в тени исполнителей рок-н-ролла.

Ветер переменился и для любителей джаза. Би-боп, созданный Диззи Гиллеспи, Чарли Паркером и еще несколькими музыкантами в период запрета на звукозаписи, после его отмены буквально ошеломил джазовый мир. К 1945 году Паркер и Гиллеспи стали известными, хотя и неоднозначными фигурами в джазе; к 1948 году награды по результатам опросов слушателей начали получать уже новые люди, а к 1950 году би-боп признали как направление дальнейшего развития джаза. Музыканты старшего поколения, кое-кому из которых не было еще и сорока, неожиданно обнаружили, что они несовременны. Молодые джазмены и их поклонники не гонялись больше за Бенни Гудменом, Коулменом Хокинсом, Роем Элдриджем: эти музыканты вышли в тираж. В 50-е годы в джазе собиралась новая плеяда героев: Майлс Дэвис, Дэйв Брубек, Клиффорд Браун, Сонни Роллинз и, конечно, Гиллеспи и Паркер.

Итак, к концу 40-х годов Эллингтон и для критиков и для любителей Джаза стал реликтом. В 1949 году «Даун-бит» высказался без обиняков: «Не пора ли распустить оркестр Эллингтона, пока еще то, что осталось от его великой славы, окончательно не вывалялось в грязи?» «Теперь, — продолжал автор статьи Майк Левин, — это вялый и равнодушный оркестр», сам же Эллингтон характеризовался как «лишенный энтузиазма, едва ли не исчерпавший себя музыкант». Автор заключал: «За последние три года Эллингтон не записал по-настоящему хороших пластинок…» Будто в поддержку мнения Левина, журнал в том же выпуске называл недавнюю запись «Singin' in the Rain» «одной из худших пластинок, сделанных Эллингтоном за последние годы».

Месяц спустя в защиту Эллингтона в журнале выступил

Чарли Барнет, который сформировал свой оркестр по образцу эллингтоновского. Показательно, что Барнет не пытался опровергнуть доводы Левина. «"Singin' in the Rain" ужасна, — признавал он, — и в последнее время Эллингтон кажется вялым и усталым». Но Барнет настаивал, что спад объясняется трудными временами, наступившими для оркестров.

«Даун-бит», чтобы поднять тираж, имел обыкновение сталкивать на своих страницах противоречивые мнения, хотя в любом случае журнал должен был относиться строже к промахам Эллингтона, чем большинство его поклонников. Тем не менее позиция журнала в целом верно отражала то, что чувствовали любители джаза и представители музыкальных кругов: Эллингтон скатывался вниз. Не последнюю роль играли деньги, которые уже не текли к нему с прежней легкостью. Дюк с самого начала тратил заработанное без оглядки, в надежде на то, что счета как-нибудь да будут оплачены. Он жил на широкую ногу и содержал целую свиту, которая порой включала не только музыкантов, но и парикмахера, и разного рода челядь. Теперь гонорары оркестра падали, и в 1949 году Эллингтон признал, что деятельность оркестра стала убыточной. На его счастье, к этому времени он получил солидные дивиденды от своих песен, особенно по линии «Эй-Эс-Си-Эй-Пи», за пользовавшиеся длительным успехом стандарты, такие, как «Sophisticated Lady», «Solitude», «Mood Indigo», и вкладывал эти средства в оркестр. Но дни, когда оркестр путешествовал в пульмановских вагонах, ушли в прошлое: теперь приходилось ездить на автобусе. Не было возможности и привлекать дорогостоящих музыкантов. В 1947 году Тафт Джордан и Уилбур Де-Парис покинули оркестр. По утверждению журнала «Даун-бит», «Дюк попросил их согласиться на понижение ставки. Но вместо этого Де-Парис и Джордан уволились».

Дни славы прошли. Праздник, продолжавшийся два десятилетия, закончился. Единственное, что оставалось, — это растущее признание Эллингтона как серьезного композитора, основанное на создаваемых им постоянно, хотя и несколько беспорядочно, концертных сочинениях. Нет сомнения, что именно стремление поддерживать свою репутацию композитора побуждало Эллингтона сохранять оркестр любой ценой. Он по-прежнему не научился творить на бумаге. Для того чтобы продолжать работу над концертными пьесами, он нуждался в оркестре. Поэтому Дюк содержал оркестр, несмотря на расходы, которые он, вероятно, никогда не подсчитывал.

Не на пользу делу пошли и те изменения, которые он произвел в своих отношениях с фирмами грамзаписи. Контракт с

фирмой «Виктор» истек в ноябре 1946 года. Дюк был сыт по горло этой компанией: по его мнению, она недостаточно рекламировала его и требовала от него слишком много коммерческой музыки. Поэтому он решил попробовать взять выпускаемые им пластинки под более строгий контроль. Он обратился к небольшой фирме под названием «Мюзикрафт», основанной в 1937 году и специализировавшейся в областях, которые крупные фирмы грамзаписи считали для себя невыгодными: негритянские спиричуэлз, народная музыка, произведения эпохи Возрождения. Дюк, вероятно, надеялся, что «Мюзикрафт» даст ему возможность больше записывать его серьезные сочинения, чем «Виктор». «Мюзикрафт», похоже, выделила Эллингтону также некоторую часть акций, чтобы привлечь его к сотрудничеству, — фирма, несомненно, считала большой удачей заключение контракта со столь крупным деятелем шоу-бизнеса. Но «Мюзикрафт» столкнулась с финансовыми затруднениями, которые в конце концов привели ее к краху в 1949 году, и Дюк через несколько месяцев оставил эту компанию.

Дюк решил, что ему необходимо иметь свою собственную фирму грамзаписи. В сотрудничестве с Артуром Логаном и черным продюсером по имени Мэйо «Инк» Уильямс он основал фирму «Санрайз». Однако и эта компания прогорела. По замечанию Мерсера, «в фирме было слишком много любительщины, слишком много „комитетных“ решений».

И тогда Эллингтон подписал контракт со своей старой фирмой «Коламбиа». К тому времени здесь не было уже ни Джона Хэммонда, ни Каунта Бейси, и Эллингтон, по-видимому, чувствовал себя спокойнее. Но едва он заключил контракт, как профсоюз ввел новый запрет на звукозаписи, длившийся весь 1948 год. В результате Эллингтон не делал официальных записей с декабря 1947 года по апрель 1949, если не считать нескольких переизданий и так называемых «V-дисков», которые не подпадали под запрет. Но к 1952 году Эллингтон разочаровался и в «Коламбии». Весной 1953 года «Даун-бит» сообщал, что Эллингтон расстается с «Коламбией» и заключает контракт с компанией «Кэпитол». Журнал замечал, что «контракт с „Коламбией“ не истек. Эллингтон попросил освободить его от договорных обязательств и получил согласие». Цитировалось также следующее высказывание Эллингтона: «Я подписал соглашение с фирмой „Кэпитол“, потому что она превосходно представляет своих артистов, особенно во всем, что касается их эксплуатации». Компания «Кэпитол», основанная в 1940 году группой энтузиастов, куда входил песенник Джонни Мерсер, быстро вышла в число ведущих благодаря тому, что весьма

агрессивно охотилась за крупнейшими деятелями эстрады и не менее агрессивно их пропагандировала.

Мне думается, что эти бесконечные метания от компании к компании следует объяснять не неспособностью фирм грамзаписи пропагандировать записанные Дюком пластинки, а его нежеланием признать, что он перестал быть лидером. Да, исполнения крупных произведений Эллингтона всегда собирали хорошую аудиторию, однако ряды слушателей его популярной музыки редели и состояли теперь в основном из старых поклонников и не столь многочисленной группы молодых людей, которых устраивала всякая музыка, лишь бы под нее можно было танцевать. К середине 50-х годов, когда Эллингтон вновь обратился к фирме «Коламбиа», его пластинки распродавались тиражом от семи до десяти тысяч каждая. Невысокий спрос свидетельствует, что виноваты были отнюдь не фирмы, выпускавшие пластинки.

В 1950 году дела шли хуже, чем когда-либо. Текучесть состава достигла угрожающего уровня. Музыканты менялись каждый месяц, и редко даже близкие по времени записи делались одним и тем же составом. И вот где-то в марте 1951 года оркестру был нанесен удар не менее катастрофический, чем тот, который причинил ему за десять лет до этого уход Кути Уильямса. Сонни Грир, Эл Сирс, Джонни Ходжес и Лоренс Браун — все вместе — перешли в ансамбль, руководимый Джонни Ходжесом. Уход Грира не удивляет. Он по-прежнему пил, и вдобавок у него начались какие-то неприятности с ногами, из-за чего ему было все труднее играть, особенно в быстром темпе. К 1950 году Эллингтон ввел в состав второго барабанщика по имени Бутч Баллард, который при необходимости заменял Грира. Во время одной из поездок по Европе между ними произошла крупная ссора, и Эллингтон выгнал Грира, но потом они помирились.

Браун тоже какое-то время поговаривал об уходе. Он был по характеру нытиком и всегда жаловался то на одно, то на другое, а особенно на свое жалованье. С Дюком они постоянно ссорились. Как-то он заявил Дюку, что тот компилятор. Опять же по рассказам Брауна, Дюк попросил его взять на себя куски с сурдиной, когда умер «Трикки Сэм», но прибавить плату не захотел. «Я поиграл немного, а потом взбунтовался, — вспоминал Браун. — Тут он мне заявляет: ты, мол, уволен». Тогда Браун действительно ушел из оркестра. В скором времени он, впрочем, вернулся и иногда на самом деле исполнял фрагменты, требовавшие работы с сурдиной.

Недоволен был и Ходжес — в особенности тем, что, по его мнению, Дюк загребал большие деньги за мелодии, которые

написал в основном он, Ходжес. Таким образом, наболевших проблем скопилось немало. Никак не могло пойти на пользу и то, что оркестр, по общему мнению, катился вниз, да и с деньгами возникали сложности. В довершение всего музыканты видели, что оркестр все больше подчиняется личным честолюбивым целям Эллингтона, в особенности его работе над крупными формами. Музыканты перестали быть звездами в их совместном предприятии — они превратились в наемных служащих, которые делают то, что им велят. Ходжес знал, что критики и знатоки считают его одним из лучших музыкантов за всю историю джаза, и несомненно понимал, что заслуживает большего, чем низкооплачиваемое место рядового оркестранта. Но, возможно, ни он, ни другие музыканты не покинули бы оркестр, не предложи в начале 1951 года Норман Гранц свою поддержку Ходжесу при условии, что тот составит ансамбль из участников оркестра Эллингтона, желающих пойти за ним.

Гранц был джазовым антрепренером, добившимся гигантского финансового успеха со своими передвижными джем-сешн, которые он назвал «Jazz at the Phylharmonic» «*«Джаз в филармонии» (англ.)*», или сокращенно «JATP». Критики постоянно сетовали на то, что в «JATP» звучало куда больше трубных воплей и возгласов, чем то было принято в хорошем джазе. Однако музыканты любили работать на Гранца, поскольку платил он хорошо и относился к ним с уважением. По свидетельству Дерека Джуэлла, Гранц признавался: «Ясное дело, это я вытащил Джонни и остальных из оркестра. Я близко сошелся с ним еще в 1941 году, когда представление „Прыгай от радости“ шло в Лос-Анджелесе, а я устраивал там свои первые джем-сешн. Я включал его в джем-сешн, а после войны я время от времени представлял оркестр Дюка в концертах. Я чувствовал, что в оркестре Джонни зажимают. Я хотел записывать его и других вне связи с оркестром Эллингтона — вот почему он вместе с другими музыкантами ушел из оркестра. Чуть было не ушел и Гарри Карни, но в конце концов побоялся увольняться».

Разумеется, Гранц был хорошо осведомлен о недовольстве, которое зрело среди музыкантов, и ему не составило большого труда уговорить Ходжеса уйти из оркестра. Какой бы шок ни вызвал у поклонников Эллингтона поступок музыкантов, проработавших с ним в сумме лет сто, они не были его крепостными слугами, и желание таких оркестрантов, как Ходжес, начать самостоятельную работу можно считать вполне естественным.

Оркестру Ходжеса суждено было добиться лишь минимального успеха. Коллектив имел один боевик Эла Сирса

под названием «Castle Rock», и какое-то время у оркестра хватало работы. Однако года через четыре дела пошли хуже, и Ходжес вернулся к Эллингтону. Вернулся впоследствии и Браун, но пока что он поступил в штат студийного оркестра в Си-би-эс и сам по себе играл в Нью-Йорке.

Сонни Грир продержался в оркестре Ходжеса недолго. Официально было объявлено, что он уходит из-за болезни жены и нежелания ездить на гастроли. Однако в действительности ему, несомненно, пришлось уйти из-за собственной безответственности и слабеющего здоровья. Для многих любителей джаза Сонни Грир оставался легендой, человеком из волшебной юности джаза, и ему удалось найти работу. В 70-е годы он играл в дуэте с пианистом по имени Брукс Керр, тогда еще очень молодым человеком, сделавшим своей специальностью исполнение сочинений Эллингтона. Но в основном Грира содержал Эллингтон, который все это время не исключал его из своей платежной ведомости.

Невзирая на это массовое дезертирство, Эллингтон внешне, как всегда, сохранял присутствие духа, хотя и был, несомненно, изрядно выбит из колеи. Многим могло прийти в голову, что корабль тонет и матросы прыгают в спасательные шлюпки. Дюку приходилось что-то делать для стабилизации положения и возвращения былого блеска своей репутации.

Неизвестно, кто и как вел переговоры, однако буквально через несколько дней после ухода Ходжеса и компании стало известно, что Тизол покидает Гарри Джеймса и возвращается к Эллингтону. Более того, Тизол — явно по поручению Дюка — уговорил еще двух музыкантов, ведущего альт-саксофониста Вилли Смита и ударника Луи Беллсона, перейти от Джеймса к Эллингтону. Само собой разумеется, джазовая пресса тут же окрестила это событие «Великим ограблением Джеймса» «*Игра слов: братья Джесси и Фрэнк Джеймс — знаменитые грабители Дикого Запада в XIX веке.*»

Все 30-е годы Вилли Смит значился звездой оркестра Джимми Лансфорда, и многие ставили его на один уровень с Ходжесом. Беллсон, ставший первым белым, который занял важное место в оркестре Эллингтона, успел поработать с лучшими составами, включая оркестры Бенни Гудмена и Томми Дорси, и считался одним из лучших биг-бэндовых ударников в джазе — зажигательным исполнителем с блестящей техникой. «Великое ограбление Джеймса» знаменовало подлинный переворот в тактике Дюка. Джазовый мир увидел, что маэстро, если пожелает, способен собрать у себя лучшие силы и не допустит, чтобы его оркестр скатывался вниз.

Ни Смиту, ни Беллсону не суждено было долго проработать у Эллингтона. Смит отошел в лучший мир осенью 1952 года. А вскоре Беллсон влюбился в певицу Перл Бейли, с головокружительной быстротой покорил ее сердце и, женившись, оставил оркестр Эллингтона, чтобы работать вместе с ней. Однако недолгое пребывание Беллсона в оркестре оставило важный след. Он основательно подорвал репутацию Грира: все увидели, что Беллсон тянет оркестр так, как Гриру это никогда не удавалось, и оставалось только предполагать, как звучал бы оркестр десять и двадцать лет назад, задавай в нем ритм первоклассный джазовый ударник. Грир играл нечетко, «размыто», по выражению Джина Лиса. Иначе говоря, ритмическая линия шла не залпами, а всплесками. Беллсон же строчил как из пулемета, устанавливая точный и мощный пульс. В отличие от Грира Беллсон был лидером. Внимательно прислушавшись, можно, даже не имея особой подготовки, уловить разницу. Несмотря на краткость пребывания Беллсона и Вилли Смита в оркестре, Эллингтону удалось добиться в 50-е годы некоторой стабильности состава. Изменения, конечно, были, но к середине десятилетия он уже создал ядро, которое менялось мало. На протяжении всего десятилетия в оркестре играли трубачи Кэт Андерсон и Кларк Терри, а также тромбонист Квентин Джексон, занявший место Нэнтона. «Старики» Джимми Гамилтон, Гарри Карни и Рассел Прокоуп оставались еще дольше. Ходжес вернулся в 1955 году и больше не покидал оркестр до самой своей смерти.

Очень важным для коллектива оказался приход в 1950 году тенор-саксофониста Пола Гонсалвеса, который работал в оркестре тоже до самой смерти (он умер всего на несколько дней раньше Эллингтона). После Уэбстера Эллингтон поменял двух или трех тенор-саксофонистов, пока к нему не попал Эл Сирс, с небольшими перерывами проработавший здесь с 1943 по 1951 год. До прихода к Эллингтону Сирс не входил в число крупных джазменов. Он обладал мощным нутряным звуком, но не имел ни изобретательности Хокинса или Янга, ни чистого свинга Уэбстера. В 1951 году Сирс ушел с Ходжесом, и его заменил Гонсалвес.

Пол Гонсалвес родился в городке Потаккет, штат Род-Айленд, и принадлежал к этнической группе, встречающейся, пожалуй, только в этой местности, в штатах Род-Айленд и Массачусетс, — сложному расовому гибриду, возникшему на Островах Зеленого Мыса, недалеко от берегов Португалии. Мальчиком он начал играть на гитаре, потом переключился на саксофон и постепенно стал подниматься по ступенькам музыкального бизнеса; одно

время он играл даже с Каунтом Бейси и работал в недолговечном биг-бэнде Диззи Гиллеспи. Как большинство тенор-саксофонистов того времени, он испытал влияние Коулмена Хокинса, однако основным образцом для него служил Бен Уэбстер. Со временем он освоил все основные соло, сыгранные Уэбстером у Эллингтона. Звук его был густым и гортанным, в манере Уэбстера и Хокинса, однако он по большей части давал более гладкое звучание, которому недоставало тех качеств, которыми обладал звук его учителей. Не хватало ему и изобретательности Хокинса. Но он был напористым музыкантом, способным подтянуть оркестр, а в этом-то и нуждался Эллингтон в тот момент, когда критики упрекали его ансамбль в отсутствии воодушевления и энтузиазма. Последнего Гонсалвесу всегда хватало, и в последние двадцать пять лет существования оркестра он оставался одним из главных его солистов.

К несчастью, Гонсалвес оказался тем непоседой, которых и без него в оркестре было всегда предостаточно. Он выпивал, и нет числа анекдотам о том, как он во время выступлений сваливался со стула. Однажды, во время поездки в Японию, он, играя соло, рухнул навзничь, и рабочим сцены пришлось его вынести. Личные проблемы Гонсалвеса не ограничивались алкоголем: будучи классическим типом слабовольной личности, он пристрастился к героину, пробовал и другие наркотики, в том числе ЛСД. Как все люди такого склада, в трезвом виде он был чрезвычайно застенчив. Фрэн Хантер находила в нем сходство со Стеном Лорелом. И все же, как то превратилось едва ли не в систему для коллектива Эллингтона, с первых дней Гонсалвес ухитрялся пить и играть одновременно — во всяком случае, почти всегда. По большому счету он не принадлежит к числу великих саксофонистов джаза. Но в 1951 году, когда критики палили по Эллингтону из-за каждого куста, он оказался как раз тем музыкантом, в котором нуждался Дюк. И именно Пол Гонсалвес больше, чем кто-либо другой, одним махом повернул все по-новому.

Однако прежде, чем это случилось, в глазах многих поклонников оркестр Эллингтона скатился до низшей точки. В 1955 году Дюка пригласили играть в развлекательной программе «Аквакейдс» — регулярном празднестве в пригороде Нью-Йорка, включавшем балет на воде, фейерверки и имевшем мало отношения к джазу. Некоторые музыканты, в том числе и Гонсалвес, не смогли участвовать в представлениях, поскольку не были полноправными членами профсоюза. Оркестр дополнили струнной группой, вместо Дюка за рояль садился другой пианист, многие номера исполнялись под управлением профессионального

дирижера. Это казалось окончательным бесчестьем, и многие поклонники Дюка сочли, что с оркестром все кончено. Общее отношение к оркестру в мире музыкального бизнеса резюмировал журнал «Даун-бит» в своем ежегодном путеводителе по оркестрам, опубликованном в номере от 18 апреля 1956 года: «Изящный, отточенный, пользующийся международной известностью оркестр Эллингтона по-прежнему выступает неплохо, особенно на вечерах в университетах и в других местах, куда люди приходят не только послушать музыку, но и потанцевать. Звучание оркестра и аранжировки мало изменились за последние годы, и личность Эллингтона продолжает завоевывать почитателей». Это сказано об оркестре, который всего десять лет назад был назван тем же журналом лучшим коллективом в истории джаза.

Но оркестр был еще жив. В 1954 году молодой любитель джаза по имени Джордж Вейн, игравший на фортепиано и руководивший в Бостоне небольшим джаз-клубом под вывеской «Сторивилл», задумал организовать большой джазовый фестиваль, наподобие фестивалей классической музыки, проводившихся с некоторых пор в таких местах, как Тэнгвулд в беркширских горах и Робин-Гуд-Делл, неподалеку от Филадельфии. Его проект поддержало состоятельное семейство Лоррилардов, владевших огромной «дачей» в Ньюпорте, штат Род-Айленд. Этот город в XIX веке стал местом летнего отдыха крупнейших богатеев Бостона и Нью-Йорка. Первый Ньюпортский джаз-фестиваль привлек внимание прессы и имел огромный успех. Эллингтон неоднократно принимал участие в Ньюпортских фестивалях.

Получил он приглашение и в 1956 году. Дюк открывал заключительный концерт в субботу вечером короткой программой, начинавшейся примерно в половине девятого, а затем уступил сцену модернистам того времени: свои программы показывали Бад Шанк, связанный со школой так называемого Вест-Коуст джаза, Джимми Жюффре и Фридрих Гулда из Австрии, тогдашние авангардисты. Звучала холодная интеллектуальная музыка — интересная, но не рождавшая у публики большого энтузиазма. Концерт предполагалось закончить к полуночи, однако оркестр Чико Гамилтона, выступавший предпоследним, вышел на сцену только в четверть двенадцатого. К этому времени оркестранты Эллингтона уже были раздражены трехчасовым ожиданием, а сам Эллингтон пребывал в гневе. «Что мы, дрессированные звери или акробаты?» — ворчал он, негодуя по поводу водевильной практики ставить артистов послабее в конце программы, когда публика уже собирается расходиться.

И вот в таком настроении Эллингтон вышел на сцену в 23.45, чтобы исполнить сочинение, подготовленное специально для этого случая, — «Newport Jazz Festival Suite».

Дюк, конечно, не обрадовался, увидев зрителей, покидающих зал. Он начал со слов благодарности музыкантам за их работу над сочинением и немного приободрил их. Сюита встретила если не восторженный, то, во всяком случае, радушный прием; затем была исполнена пара стандартов. После этого Эллингтон предложил своим музыкантам сыграть «Diminuendo and Crescendo in Blue».

Существует несколько версий того, что произошло вслед за этим. Аранжировка, записанная первоначально в 1937 году, исполнялась ансамблем не часто. Согласно одному источнику, Гонсалвес, которому в этой вещи предстояло показать себя, толком не мог вспомнить, что он должен делать. Его успокоили. «Это просто-напросто блюз в си-бемоль [на самом деле в ре-бемоль. — *Дж. К.*], — сказал ему Эллингтон. — Мы тебя введем и выведем. Вот и все, что ты должен сделать. Начинай и дуй во всю мочь. Дело для тебя привычное».

Замысел состоял в том, чтобы Гонсалвес играл соло с ритм-секцией между двумя аранжированными частями пьесы. Сидевший за кулисами, где его не видела публика, но видели оркестранты, великий барабанщик Каунта Бейси Джо Джоунз отбивал ритм свернутой в трубку газетой. По сообщению Джорджа Авакяна, который записывал концерт для «Коламбии», «никто не отважится это утверждать, но, быть может, эллингтоновский оркестр так и не взял бы этот безумный ритм, не будь там Джо Джоунза, выступавшего в тот вечер с Тедди Уилсоном».

Некоторые слушатели, однако, отрицали какую-либо роль Джоунза. Аудитория встретила начало пьесы с энтузиазмом, но главное ожидало всех впереди. Эллингтон сыграл короткое соло, чтобы дать Гонсалвесу время выйти вперед. Гонсалвес начал соло в сопровождении ритм-секции. Реакция публики нарастала. На шестом хорусе начались хлопки и выкрики, еще через пару хорусов шум превратился в непрерывный рев, а большая часть публики вскочила на ноги. Авакян рассказывал: «Примерно на седьмом хорусе напряжение, которое росло и на сцене и в публике с того момента, как Дюк сделал знак начинать, внезапно прорвалось. Платиновая блондинка в черном платье пустилась в пляс в одной из лож… мгновение спустя кто-то танцевал уже в другой части зала».

Леонард Фэзер, опубликовавший в журнале «Даун-бит» рецензию на концерт, не упоминает о платиновой блондинке, но

сообщает:

«Здесь и там в поредевшей, но еще многочисленной аудитории поднимались парочки и начинали танцевать. В считанные минуты весь „Фриболи-парк“ преобразился, будто пронзенный молнией. Фотографы как сумасшедшие бегали от одной группы зрителей к другой, в то время как Гонсалвес, Дюк и все музыканты, вдохновленные реакцией зрителей, выкладывались изо всех сил. Соло продолжалось двадцать семь хорусов. Сотни зрителей встали на сиденья, чтобы лучше видеть происходящее; оркестр вывел роскошную аранжировку на кульминацию, и толпа, обессилев, опустилась в немом ожидании дальнейшего». Авакян добавил к этому свидетельству: «К середине соло Гонсалвеса публика превратилась в гигантский единый живой организм, по которому в ответ на музыку пробегали волны, будто огромные складки»

В какой-то момент организатор концертов Джордж Вейн, опасаясь, что толпа выйдет из-под контроля, попросил Дюка притормозить. Но, очутившись в триумфальной колеснице, сопровождаемой толпой, Дюк не хотел останавливаться. «Он добавил две более спокойные пьесы, „I Got It Bad“ и „Jeep's Blues“. Этого оказалось недостаточно, и Рэй Нэнс исполнил свой знаменитый танец с песней под „Tulip or Turnip“, после чего Вейн вновь попросил Дюка закончить выступление. В ответ Дюк объявил „Skin Deep“, еще один бравурный номер с большим соло барабанщика Луи Беллсона, и лишь после этого, пробыв на эстраде около полутора часов, Дюк поставил точку.

Самым главным во всем этом были те шесть с половиной минут, в течение которых Гонсалвес стоял перед оркестром и дул в свой саксофон. Он не принадлежал к числу премьер-саксофонистов джаза, да и это соло не относится к шедеврам джазовой импровизации. Но оно не стало и крикливым дерганым соло, какими саксофонисты заводили толпу на концертах «Джаза в филармонии» и на подобных представлениях. Это был стопроцентный джаз, пылающе горячий, и об этой музыке кое-что говорит тот факт, что после целого вечера выступлений модернистов, после изысканной композиции эллингтоновской сюиты четыре человека шестью минутами блюза произвели настоящий фурор. При этом публика состояла не из накурившихся хиппи или накачавшихся пивом рокеров — сюда пришли в основном представители американского среднего класса: студенты, автомеханики, врачи, домохозяйки и даже самые состоятельные граждане Ньюпорта — любители джаза. Они были потрясены музыкой. Тот, кому посчастливилось оказаться на этом концерте, не забыл его. В истории джаза случались

события такого масштаба, что любой поклонник принес бы любую жертву, только бы побывать на них: премьера «Original Dixieland Jazz Band» у Рейзенвебера, первый в истории джаз-концерт в «Колизее» в Чикаго в 1926 году, когда в один вечер выступили оркестры Кинга Оливера, Кларенса Уильямса, Бенни Маунтена, а также «Hot Five» Луи Армстронга; знаменитый концерт в Мессихолл в Торонто в 1953 году, где участвовали Чарли Паркер, Диззи Гиллеспи, Чарли Мингус, Макс Роуч и Бад Пауэлл; премьера Бенни Гудмена в зале «Паломар» в Лос-Анджелесе в 1935 году, положившая начало буму свинг-бэндов. Одним из подобных моментов стал и полночный час 7 июля 1956 года в «Фрибоди-парке» Ньюпорта.

Разумеется, публика, присутствовавшая на концерте, поняла, что ей выпало счастье стать свидетелем исторического события. Леонард Фэзер начал свою статью в журнале «Даун-бит» словами: «Последний концерт Американского джаз-фестиваля не скоро будет забыт теми, кто имел благоразумие досидеть до конца». Авакян писал: «Не прошло и часа, как репортеры и критики жужжали вовсю. К утру все сошлись на том, что это было самое впечатляющее представление из всех, какие приходилось слышать любому из них». А эти люди за свою жизнь слышали немало джаза.

Весть о том, что Дюк Эллингтон вернулся, быстро разлетелась из Ньюпорта. Через несколько недель портрет Эллингтона красовался на обложке журнала «Тайм». Пластинка с записями выступления на Ньюпортском фестивале разошлась в сотнях тысяч экземпляров и стала самым многотиражным диском Эллингтона.

Остается определить ценность музыки, созданной за долгий период от конца первого запрета на звукозаписи до Ньюпортского джаз-фестиваля 1956 года. Я пока оставлю в стороне крупные сочинения Эллингтона, которые сам он считал с этих пор основой своего творчества.

Период этот начался довольно успешно, несмотря на потерю Кути и других музыкантов. «The Unbooted Character», основанный на удачном рифе, включает длинные соло Лоренса Брауна и Джимми Гамилтона; номер заканчивается диалогом между Тафтом и Джорданом, использующим прямую сурдину, и Шорти Бейкером с плунжерной сурдиной — классический пример использования Эллингтоном контрастных тональных красок с великолепным эффектом. «Gathering in a Clearing», согласно замыслу, должна была изображать группу черных рабов, которые вечерами и по воскресеньям тайком собираются, чтобы учиться грамоте у одного из таких же рабов — по теории, путь к спасению

для черных лежал через образование. Интересная главная тема, которую написал, по его собственному утверждению, Эл Сирс, исполнена Ходжесом; Кэт Андерсон отлично работает плунжерной сурдиной. «Suddenly It Jumped» — жесткий свингер, который и на самом деле скачет. Здесь есть чудное соло Тафта Джордана, а финал исполнен того контрапунктного ералаша, который так любил Эллингтон: саксофоны ведут одну фигуру, тромбоны другую, трубы третью, потом снова первую, а затем на волю выпускаются две трубы, которые взмывают ввысь в верхнем регистре над всей этой суетой.

Это восхитительная заводная музыка, по духу напоминающая финальные тутти новоорлеанского или диксилендового стиля, из которого Эллингтон почерпнул столь многое.

В этот период оркестр продолжает играть «Transblucency» или «A Blue Fog You Can Almost See Through» — типичный пример композиции, в которой за отправную точку Эллингтон брал зрительный образ или видение. Тема адаптирована из соло Лоренса Брауна в «Blue Light»; ее исполняют Браун, Эллингтон, Оскар Петтифорд (контрабас), Джимми Гамилтон и еще один кларнет. В центре композиции, однако, вокализ Кэй Дэвис в дуэте с кларнетом Гамилтона. Патриция Уиллард, одно время связанная с оркестром, отмечает, что Дэвис нередко исполняла обычные вокальные партии в концертах, но, по никому не известным причинам, в записях она почти всегда ограничивалась вокалом без слов или вокализом в концертных пьесах. И очень жаль: у нее был хороший голос, верное чувство ритма, и вообще она была лучшей универсальной певицей у Дюка. «Transblucency» впервые исполнили на концерте в «Карнеги-холл» в 1946 году, где Дюк неожиданно для музыкантов объявил эту вещь, когда оркестр уже стоял на эстраде, — время от времени он позволял себе подобное.

«Magenta Haze» — один из тех номеров, которые медленно плывут от начала к концу, подобно «Warm Valley». Тема построена на большой септиме, как и во многих пьесах Дюка этого рода, и главную роль здесь играет Ходжес, чьи соло занимают основное место в композиции.

Кроме того, звучали «Primpin' for the Prom», где слышны приятные пассажи саксофонов; «Air Conditioned Jungle», где много места занимают ровные восьмые, что отдаляет ее от джаза, но позволяет показать виртуозную технику Гамилтона; «Brown Betty» с хорошей плунжерной сурдиной Нельсона Уильямса, одного из трубачей, прошедших через оркестр. Любопытна композиция «Pretty and the Wolf» — эллингтоновский рассказ о девушке, невинной овечке, которая попадает в город и, вместо того чтобы

оставить свою шерсть в зубах у волка, сама снимает с него шкуру. Музыкальную основу сочинил Джимми Гамилтон, и он же исполняет ее. Я невысокого мнения о литературных талантах Эллингтона, но «Pretty and the Wolf» кажется мне по-своему привлекательной: это просто рассказанная, незамысловатая история — шутка, но без претензии.

В качестве любопытного примечания к этому периоду можно вспомнить о совместном турне с гитаристом Джанго Рейнхардтом, который в то время считался самым почитаемым из европейских джазовых музыкантов. Это был единственный визит Рейнхардта в Соединенные Штаты и едва ли не единственная возможность для американских любителей джаза услышать его. Почти весь ноябрь гастроли проходили по Среднему Западу и закончились концертами в «Карнеги-холл». Концерты имели успех, но Джанго выступал как солист, в сопровождении лишь ритм-группы, и многие в зале были разочарованы тем, что не услышали гитариста играющим вместе со знаменитыми солистами Эллингтона. Однако на записях концертов можно услышать Джанго в его обычной форме в сопровождении одного из величайших контрабасистов того времени Оскара Петтифорда, который как раз тогда работал с Эллингтоном.

Как бы то ни было, несмотря на обилие замечательных композиций, созданных Эллингтоном за этот долгий период, число их становилось все менее значительным и разбавлялось растущим количеством скороспелых свингеров и второразрядных поделок. Вспомним «Joog Joog» — жалкую танцевальную пьесу в модном ритме; «The Blues» — попытку ухватить свою долю на растущем рынке ритм-энд-блюза, где Джимми Гриссом поет на фоне шаффл-бита; «Boogie Bop Blues» — неудачную попытку исполнить биг-бэндовый боп в духе оркестра Гиллеспи; а также все эстрадные номера, включая и те, которые Эллингтон и Джон Латуш сочинили для мюзикла «Beggar's Holiday». Музыка Эллингтона к «Take Love Easy» и «Brown Penny» — приземленная, а стихи Латуша просто ужасны — взять хотя бы эти строки:

К чувствам относись полегче,
Не показывай любви,
Будь как ветреный повеса -
Как пришел, так и уйди.

Мы должны простить Эллингтону его попытки найти свои шлягеры — они были нужны ему из-за денег, необходимых для нормальной работы всей музыкальной машины. Более того, трудно предположить, что кто-либо вообще может производить на свет один шедевр за другим. Периоды спада неизбежны в жизни любого художника.

И тем не менее мне кажется, что у Дюка был не просто неурожайный период.

Оркестр в целом уже не обладал той жизненной силой и звонкостью, которые отличали его в прежние времена. Отчасти это связано с тем неизбежным застоем, который наступает, когда играется однотипная музыка — по сути, даже одна и та же музыка — на протяжении многих лет. Отчасти это случилось из-за замены слишком большого числа выдающихся исполнителей музыкантами вполне достойными, но не того масштаба. Отчасти это обусловлено увеличением состава, в особенности его медной секции, из-за чего звучание несколько утратило естественность и легкость. Отчасти это было связано с изменением вкусов американской публики — эти перемены не только ставили перед Эллингтоном все более серьезные финансовые проблемы, но и отодвигали его все дальше в тень. Но самая главная беда, мне кажется, была в том, что Эллингтон принимал ошибочные в творческом отношении решения. Однако этот вопрос я на время оставлю в стороне.

Глава 20

ПОСЛЕДНИЙ ОРКЕСТР

Волна слушательского энтузиазма, последовавшая за ньюпортским успехом Эллингтона, откатилась не сразу. «Дюк Эллингтон и его оркестр, находящиеся на высоте со времени своего триумфа на Американском джаз-фестивале, вновь приглашены в „Бёрдленд“ на две недели, начиная с 5 ноября», — сообщал журнал «Даун-бит». Портрет Эллингтона появился на обложке журнала «Тайм» от 20 августа, где, в частности, о нем писалось: «То, что произошло в прошлом месяце, стало не просто поворотной точкой в концерте, но и поворотной точкой в карьере музыканта… Публика возвращалась в зал; дремавшие проснулись. В одно мгновение умирающий был оживлен охватившим аудиторию возбуждением… Одна молодая дама бросила своего кавалера и пустилась в пляс».

Нужно сказать, что предвкушение возрождения оркестра Эллингтона возникло еще до ньюпортского концерта. В январе «Тайм» опубликовал короткую заметку под заголовком «Дюк снова на коне», в которой утверждалось, что оркестр практически ожил, и новому барабанщику Сэму Вудъярду ставилось в заслугу то, что он принес в оркестр былое вдохновение. В мае опубликовал статью еженедельник «Сатердей ревю», а в августе журнал «Коронет» — номер готовился еще до ньюпортского концерта. Но именно этот вечер «подтвердил», по выражению журнала «Тайм», тот факт, что оркестр Эллингтона вновь оказался на стрежне американской культуры.

Неожиданный успех помог поправить финансовые дела, но не решил всех проблем. Незадолго до ньюпортского концерта Эллингтон в очередной раз заключил контракт с фирмой «Коламбиа», и ему предстояло сотрудничать с Ирвингом Таунсендом, симпатизировавшим серьезным замыслам Эллингтона и охотно позволившим ему впоследствии записать некоторые из крупных произведений. Но сложностей оставалось немало. Большие кабаре, в которых оркестр мог выступать несколько недель подряд, исчезали; закрывались и театры, дававшие пристанище на более короткие сроки. По большей части оркестр выступал каждый вечер в новом месте: на танцах в университетах, на приемах, даже на свадьбах. По оценке журнала «Тайм», контора Глейзера подыскивала для оркестра

ангажементы на сумму от 500 до 700 тысяч долларов в год. Музыкантам платили от 300 до 600 долларов в неделю — по тем временам это было значительное жалованье, особенно если учесть, что они имели практически полную гарантию трудоустройства. Эллингтон оплачивал не только 18-20 музыкантов, но и прислугу, администраторов, специалистов по рекламе, парикмахера, а также неизвестно скольких горемык вроде Сонни Грира. По утверждению Рут, шофер объезжал весь Нью-Йорк, доставляя деньги людям, с которыми Эллингтон в тот момент или прежде имел какие-то отношения. Годовая сумма выплат составляла никак не меньше 500 тысяч долларов, а к этому еще нужно добавить стоимость разъездов оркестра по стране и по всему миру, причем коллектив нередко путешествовал самолетом. Эллингтону приходилось вкладывать в оркестр свои гонорары от «Эй-Эс-Си-Эй-Пи», авторские поступления за песни и пластинки, и ему всегда удавалось идти на шаг впереди своих кредиторов. Стэнли Данс однажды застал Дюка в восемь утра — необычайно раннее для него время — уже на ногах, рисующим какие-то цифры на клочке бумаги. «Пытаюсь подсчитать, где взять деньги, чтобы расплатиться с автобусной компанией», — объяснил Дюк. И дело было не в том, что доходы не поступали: нет сомнения, что так или иначе Дюк имел свой миллион долларов в год. Просто он, как всегда, был расточителен в тратах.

Но в общем положение менялось к лучшему. В частности, начал стабилизироваться состав оркестра. Музыканты по-прежнему приходили и уходили, но случалось это теперь гораздо реже. Возвратился кое-кто из «стариков». В 1955 году вернулся Ходжес, в 1960-м — Тизол и Лоренс Браун. Тизол пробыл в оркестре недолго: музыкальный бизнес опостылел ему, и он ушел. Браун же оставался до 1970 года, когда и ему наконец все это надоело. «Я потерял всякую привязанность к музыке, — сказал он. — Просто не хочется ничего играть».

Пришел обратно и Кути Уильямс. В 60-е годы для него наступила трудная полоса. Он стал музыкальным руководителем театрализованных представлений и мало играл на трубе. Мерсер Эллингтон, работавший в ту пору гастрольным администратором оркестра, был осведомлен о ситуации и хотел вернуть Кути в оркестр, но он понимал, что воссоединение следует организовывать с осторожностью. «Я знал, что гордость не позволит ни мне, ни ему прямо пойти навстречу друг другу. Для Кути это было бы все равно что сдаться и упрашивать взять его обратно». Мерсер подготовил возвращение Кути, пригласив его сначала принять участие в сеансе записи, а потом предложил ему

прийти на следующий сеанс. «Так он постепенно вошел обратно в состав», — вспоминал Мерсер.

С возвращением Уильямса, Ходжеса и Брауна в звучании оркестра вновь появились те краски, которые отличали его в дни прежней славы. Более того, состав секции саксофонов, куда входили Ходжес, Гамилтон, Карни, Гонсалвес и Прокоуп, оставался неизменным с 1955 по 1968 год, когда Гамилтон ушел на покой и поселился на Виргинских островах, а в оркестре его заменил Гаролд Эшби.

У секции тромбонов тоже был свой период стабильности, начавшийся в 1962 году, когда она состояла из Брауна и двух более молодых музыкантов — Бастера Купера и Чака Коннорса.

Как и в прежние времена, больше всего проблем возникало в секции труб. С 1960 года и до смерти Эллингтона в 1974 году в оркестре успели поработать двадцать два трубача, не считая временных замен на одно-два выступления. Что еще хуже, многие из этих двадцати двух постоянно приходили и уходили, то отправляясь в отпуск, то разругиваясь по какому-нибудь реальному или надуманному поводу, то просто устав от разъездов, — только для того, чтобы снова вернуться, когда им требовалась работа.

По общему мнению, самым важным из новых приобретений стал барабанщик Сэм Вудъярд. Как и большинство прежних джазменов, Сэм Вудъярд, родившийся в 1925 году, был самоучкой. Когда Эллингтон взял его в оркестр, Вудъярд не имел опыта работы в большом оркестре. Он не относился к утонченным исполнителям, не обладал он и техникой Беллсона, но играл ровно, проявляя склонность к простым напористым фигурам, и изо всех сил старался вести за собой оркестр. С его участием оркестр звучал более мощно, чем он звучал бы, наверное, с другим ударником. Эллингтон считал его одним из лучших барабанщиков среди всех, кто когда-либо играл в оркестре, а некоторые поклонники коллектива отводили ему важную роль в улучшении звучания оркестра в тот период.

Наряду с приобретениями не обходилось и без потерь. Из-за склонности Дюка, едва избавившись от одних бедокуров, брать на их место других оркестр все время наводняли беспокойные личности. В 1961 году, когда оркестр работал в одном из игорных домов Лас-Вегаса, Рэя Нэнса и Пола Гонсалвеса арестовали за хранение марихуаны. В те годы на это смотрели гораздо строже, чем сегодня. Гонсалвеса отпустили на поруки, Нэнс же объявил, что его преследуют расисты, поднял шум и угодил в тюрьму. В результате те, кто контролировал игорные дома Лас-Вегаса, внесли Дюка в свой черный список, и оркестр два года не

приглашали туда, пока Кресс Кортни не нашел человека, который смог заступиться за ансамбль перед тамошними властями.

В 1964 году администратор оркестра Эл Селли, устав сражаться со слабеющим зрением, оставил работу. Дюк настоял, чтобы Мерсер стал гастрольным администратором, выступая также время от времени в качестве трубача. Мерсер намеревался держать музыкантов в строгости. Он хотел избавиться от самых злостных наркоманов; он хотел, чтобы оркестранты не опаздывали на выступления. И вообще он желал навести в делах порядок. «Очень скоро я был вовлечен в психологическую войну со старейшинами оркестра. Я оказался в ситуации, когда мне приходилось давить на людей, которые когда-то водили меня за руку в кино, в цирк, покупали леденцы на палочке и ходили со мной купаться». Мерсеру довелось сражаться не только со стариками, но и с Дюком, который всегда был склонен проявлять снисходительность и мирился с выходками своих озорников, не поднимая особого шума.

Одной из самых больших проблем для Мерсера, как и для Дюка, стала очередная перемена во вкусах широкой публики, столь характерная для Соединенных Штатов. В начале 60-х годов рок-н-ролл уже вытеснял со сцены всех и вся, а к концу десятилетия доминировал повсеместно. Число джазовых клубов в Нью-Йорке, где по временам их насчитывалось до двадцати пяти одновременно, уменьшилось до шести, и многие критики утверждали, что с джазом все кончено.

Отчасти вопрос разрешался благодаря растущей популярности оркестра за рубежом. Как я уже говорил, перед второй мировой войной джазовая аудитория в Европе была очень невелика, а в других странах за пределами США — еще меньше. Но к 1950 году число слушателей стало быстро расти благодаря всплеску популярности традиционного новоорлеанского джаза.

Что касается Эллингтона, то в нем видели нечто большее, чем просто джазового музыканта; к тому же он выступал в Европе прежде. Теперь его менеджеры стали регулярно планировать длительные зарубежные гастроли: в Японии в 1964 году, в Северной Африке в 1966-м, в Латинской Америке в 1968-м, в Восточной Европе в 1969-м, в России и снова в Латинской Америке — в 1971-м. Эти турне не только умножили международную известность Эллингтона, но и подняли его престиж в Соединенных Штатах, где им посвящалось множество публикаций. Мерсер вспоминал: «Несмотря на сложности и отдельные неудачи, выступления стали успешнее, а оркестр укрепился… Помню, Билли Шоу, наш агент, говорил мне в прежние времена, что когда тебя приглашают выступить в два

места одновременно, то пора поднимать цену. Теперь мы не могли справиться со всеми заказами, так что настало время поднимать цену. Так мы и сделали, и дела снова пошли как следует».

Да, рядом с обретениями идут утраты. Самой серьезной из них стала смерть Билли Стрейхорна. Мне не удалось установить, когда именно у Стрейхорна обнаружили рак, но известно, что первую операцию по этому поводу ему сделали где-то в середине сентября 1965 года. Поначалу была надежда, что он победит болезнь, но состояние его вскоре стало ухудшаться, и весной 1967 года он опять оказался в больнице с диагнозом рак пищевода; его кормили жидкой пищей через зонд и провели курс химиотерапии. Когда он умер, Дюк находился в Рино. Дюк вспоминал: «Рано утром 31 мая 1967 года Рут позвонила мне, вся в слезах, и сообщила, что этой ночью скончался Билли Стрейхорн. Не помню, что я сказал в ответ, но, положив трубку, начал всхлипывать, рыдать, биться головой о стену и рассказывать самому себе, каким хорошим человеком был Билли Стрейхорн».

Трудно рассчитать точную меру того влияния, которое Стрейхорн оказал на Дюка, однако оно было велико и в человеческом, и в творческом плане. Кто-то рассказывал Дереку Джуэллу: «Думаю, что до встречи со Стреем Дюк был гораздо проще. Можно даже сказать, милее. Но он стал куда интереснее, когда появился Стрей. Кое-что в своей изысканной речи Дюк позаимствовал из элегантных высказываний Билли».

В этом, несомненно, есть доля правды, хотя трудно сказать, какая именно. Билли Стрейхорн имел вкус к литературе и искусству и, по крайней мере в интеллектуальном плане, был шире, чем Дюк. Следует помнить, что Эллингтон никогда не отличался прилежанием. Он и не проявлял стремления стать интеллектуалом. Долгие вечера в поездах или после выступлений он посвящал не чтению книг, а обществу друзей или работе за роялем. Его интересовала только музыка, а на самом деле — только его собственная музыка. Как ни удивительно, он так и не занялся серьезным изучением западной музыкальной традиции, с которой стремился соперничать и на которой в значительной мере базировались его сочинения.

Стрейхорн, напротив, хотя и не учился в колледжах, любил общаться с культурными людьми, был более начитан, чем Эллингтон, и, оставаясь ленивым человеком, находил все же время для посещения концертов и художественных выставок. Дюк мог многому у него поучиться.

В музыкальном отношении, разумеется, присутствие Стрейхорна чувствовалось постоянно. Эллингтон вспоминал:

«Всякий раз, когда я вступал в спор с самим собой по поводу мелодического или гармонического хода, я обращался к Билли Стрейхорну. После разговора с ним мир вновь обретал резкость. Твердой рукой своего здравого рассуждения он ясно указывал путь, наиболее подходящий для нас. Он не стал, как утверждают многие, моим alter ego. Билли Стрейхорн был моей правой рукой, моей левой рукой, моими глазами на затылке; мои биоритмы пульсировали в его мозгу, а его — в моем».

Это утверждение не в полной мере отражает все то, чем Эллингтон оставался обязан Стрейхорну. Не думаю, чтобы Эллингтон хоть раз взял чей-то музыкальный материал и использовал его в неизмененном виде — это не соответствовало бы его темпераменту; кроме того, у него имелись свои собственные соображения насчет того, что и как следует делать. Но все, кто имел отношение к оркестру Эллингтона, соглашаются в том, что Стрейхорн написал много музыки, которая выходила под именем Эллингтона. Однако исключительно трудно определить, сколько написал Стрейхорн и что именно.

Влияние Стрейхорна не во всем можно считать благотворным. Эллингтон всегда проявлял тенденцию — если угодно, слабость — к излишествам и красивостям за счет мужественной худощавости и силы своих лучших работ, наиболее «джазовых» пьес. Стрейхорн же поощрял эту склонность. Вспомним, что он впервые привлек внимание Эллингтона своими «Lush Life» и «Something to Live For», довольно манерными и приторными песнями. Его самые известные композиции, такие, как «Chelsea Bridge», «Snibor» и «Charpoy», имеют плотную и насыщенную музыкальную ткань, и их эффектность обусловлена не мастерской работой с сурдиной, не граул-эффектами, не звучанием язычковых в нижнем регистре — то есть отнюдь не тем, что отличало ранние работы Эллингтона, а в основном сложными гармониями. Конечно, Стрейхорн написал несколько отличных свингеров — «Rain Check» и, разумеется, «Take the A Train», — но по большей части Стрейхорн путешествовал по тропическому лесу, где цветут пурпурные орхидеи и свисают гроздья плодов хлебного дерева. К этому направлению все больше склонялся и Дюк. Получается, что Стрейхорн усугублял уже имевшуюся у Дюка наклонность, и можно только догадываться, какой могла бы стать музыка Эллингтона, будь рядом с ним личность, музыкальный вкус которой уравновешивал бы эту тенденцию: скажем, Флетчер Хендерсон или Фэтс Уоллер. Но Дюк, в силу своего мелкобуржуазного происхождения и тяги к высокому стилю, неизбежно должен был испытывать слабость к человеку типа Стрейхорна.

Рассуждая о влиянии Стрейхорна на Эллингтона, мы не должны терять из виду тот факт, что основная творческая концепция его жизни являлась всецело плодом натуры Эллингтона. Стрейхорн внес свой вклад, его присутствие оттенило и окрасило вкусы Эллингтона, но в конечном счете именно Эллингтон создавал музыку и продолжал создавать ее после смерти Стрейхорна.

11 мая 1970 года Эллингтон испытал еще один тяжелейший личный и творческий удар: скоропостижно скончался Джонни Ходжес. У Ходжеса уже какое-то время были нелады с сердцем. На приеме у зубного врача в Нью-Йорке ему стало плохо, он вышел в туалет. Поскольку он долго не возвращался, кто-то пошел посмотреть, в чем дело, и нашел его уже мертвым.

Ходжес, со своими высокомерными выходками и надменностью, за которыми скрывалась его стеснительность, бывал трудноват в общении. Как выразился однажды Барни Бигард, «у него был такой вид, будто ему больно смеяться». Но теплота его звучания, которое лилось как чистое чувство, как живая кровь из самого сердца, и его могучий свинг принесли ему любовь не только миллионов любителей джаза, но и оркестрантов во главе с Эллингтоном. Рассел Прокоуп вспоминает, что он услышал печальную новость по радио в своей машине, и ему пришлось съехать на обочину: его стошнило. Когда с Дюком попытались затеять разговор о том, кем можно заменить Ходжеса, он сказал твердо: «Джонни незаменим». И добавил: «Из-за этой огромной потери наш оркестр никогда уже не будет звучать так, как прежде». Ходжес умер; но не многие джазовые музыканты оставили после себя более благородное наследие.

В этот период в жизнь Эллингтона вошла еще одна женщина, последняя из близких ему. Двадцать пять лет они с Эви жили как муж с женой. Однако Эви становилась все более замкнутой и раздражительной; на официальных приемах и вручениях наград Дюка часто сопровождала Рут. У Дюка было и множество интрижек, совсем мимолетных и более продолжительных.

Новой женщиной оказалась Фернанда де Кастро-Монте. Все называли ее «Графиней», хотя никакого титула она, конечно, не имела. Она встретилась с Дюком в 1960 году в один из его приездов в Лас-Вегас, где она выступала как певица. Фернанда была не просто певичкой из джаз-клуба: образованная, говорившая на нескольких языках, она чувствовала себя как дома во многих европейских столицах. В свои сорок лет она оставалась красивой и в общем принадлежала к тому типу, который нравился Дюку, — светская дама, понимавшая толк в искусстве, винах, кушаньях и одежде. Он не мог бы добиться лучшего

соответствия своему идеалу, даже если бы сам ее выдумал.

«Графиня» начала воспитывать его вкусы, приучая Дюка к французским улиткам и черной икре, которые пришли на смену простой домашней еде вроде любимых им яичницы с ветчиной и мороженого. Он стал одеваться непринужденно-изысканно, отказавшись от прежней пестроты. В заграничных поездках она выступала в роли его переводчицы, занималась обычными дорожными приготовлениями и была как бы его секретарем-референтом. Большинство людей из окружения Дюка уважали ее и отзывались о ней самым лучшим образом. Дюк продолжал встречаться с Эви в квартире, которую они вместе нанимали, но главной женщиной в его жизни стала Фернанда.

Во второй половине 60-х годов, когда Дюку было уже под семьдесят, он стал старейшиной американской музыки. Благодаря своим концертным пьесам он приобрел репутацию композитора, и притом видного, и, конечно, все считали его выдающимся музыкантом. На него сыпались награды, почести, отличия: он был удостоен пятнадцати почетных степеней (в основном после 1967 года), в 1969 году его наградили медалью Свободы, ему вручали ключи от городов, премии «Грэмми», призы популярности, подарки…

Однако самое большое внимание печати привлекла награда, в которой ему было отказано. В 1965 году комитет по Пулитцеровским премиям в области музыки пришел к выводу, что среди сочинений Эллингтона нет произведений, достойных этой чести. Однако комитет решил выдвинуть Эллингтона на специальный приз за «оригинальность и жизненность его творчества в целом». К сожалению, вышестоящие лица, от которых зависело утверждение решения, не согласились с рекомендацией комитета. Это вызвало шум в прессе, настроенной благожелательно к Эллингтону. Эллингтон же реагировал на инцидент по-своему: «Судьба добра ко мне. Судьба не хочет, чтобы я стал слишком знаменитым, пока я еще молод». Двое из членов комитета заявили о своем выходе из него. Это были Роберт Айер и тот самый Уинтроп Сарджент, который написал одну из первых серьезных книг о джазе, где он с восхищением говорил об эллингтоновских «непреходящих… продуманных оркестровках». Наверное, имелись веские причины для того, чтобы отказать Эллингтону в награде, но если они и существовали, то никогда не были названы. Поэтому происшествие комментировалось в основном в том смысле, что Эллингтон — музыкальный гений, а комитет совершил ошибку. По сути, Эллингтон получил лучшую рекламу, чем если бы ему все-таки досталась премия.

Престиж, накопленный к этому времени Эллингтоном, сделал его естественным кандидатом в герои биографического труда. Книга Уланова уже устарела, а другие авторы касались в основном его музыкального творчества. На протяжении многих лет Сэм Воэн, редактор издательства «Даблдэй» и поклонник джаза, убеждал Эллингтона написать автобиографию. В конце концов Нелсон Даблдэй, руководитель издательства, уговорил Эллингтона взяться за перо: веским аргументом стал и аванс в 50 тысяч долларов — сумма невероятная для книги такого типа. Еще ничего толком не написав, Дюк потратил аванс. Но в начале 70-х годов он постоянно делал заметки на клочках бумаги, порой даже на бумажных салфетках. Все эти обрывки передавались Стэнли Дансу, перед которым стояла задача превратить разрозненные обрывки в связное повествование. К счастью, Данс за долгие годы хорошо узнал Эллингтона, и это позволило ему заполнить имевшиеся пробелы. Но благодаря почти инстинктивному стремлению Дюка не раскрывать сокровенные стороны своей души читатели книги, ожидавшие проникновения в тайники творческой мастерской композитора, оказались обреченными на разочарование.

Как бы то ни было, трудные времена, предшествовавшие ньюпортскому концерту 1956 года, закончились. Эллингтон снова стал знаменитым — еще более знаменитым, чем даже в славные дни «Коттон-клаб». Что же можно сказать о музыке этого периода? Сюиты и другие концертные произведения отнимали у него все больше времени, и число создаваемых им подлинно джазовых пьес соответственно уменьшилось. Кроме того, его оркестр по-прежнему оставался эстрадно-танцевальным, и ему приходилось играть много чужих вещей, вроде «Moon River», «Days of Wine and Roses», «Chim-Chim-Cheree» и даже битловской «I Want to Hold Your Hand». Он также вынужден был искать боевики, которые могли бы помочь ему содержать его предприятие, ставшее чем-то вроде небольшой отрасли промышленности. В конце 60-х годов, когда рок главенствовал в популярной музыке, Эллингтон с трудом находил фирмы, соглашавшиеся выпускать его пластинки. В 1968 году, к примеру, он в феврале записал Второй духовный концерт и альбом композиций на фирме «Фэнтези», в июне — альбом с басом и вокалом для «Тетко» и в ноябре — «Latin America Suite» для «Фэнтези». Этим исчерпываются студийные записи Дюка в 1968 году.

Однако сказанное не означает, что Эллингтон вообще не записывался. Во-первых, сотни часов записей были сделаны официально на его концертах и выступлениях в клубах и на

танцевальных вечерах. Во-вторых, Эллингтон все чаще и чаще практиковал студийные записи своего оркестра за собственный счет. Это нужно было ему главным образом для отработки композиций, над которыми он трудился, и прежде всего крупных форм. Каждый сеанс записи служил своего рода репетицией. Ясно, что это оказывалось дорогим удовольствием, но именно таким методом работы пользовался Эллингтон. В результате имеются сотни километров пленки с записями, которые не внесены в каталоги, не отредактированы и почти никем не прослушаны. Йельский университет, в котором хранится архив Эллингтона и который всегда проявлял к нему интерес, надеялся получить этот материал, однако Мерсер Эллингтон подарил пленки Датскому радио — по его словам, он не смог найти в США радиостанцию, которая пообещала бы регулярно пускать эти записи в эфир. (Мерсер женат на датчанке и проводит немало времени в Копенгагене.)

Да, несмотря ни на что, Дюк сумел тогда записать много замечательной музыки. Два хороших альбома созданы за время короткого сотрудничества с новой фирмой «Вифлеем»; плодотворным стал и период в начале 60-х годов, когда Эллингтон делал записи на «Коламбии» и работал с Ирвингом Таунсендом, относившимся с пониманием к его замыслам.

В то же время Эллингтон записывался с приглашенными звездами джаза, среди которых были Луи Армстронг, Коулмен Хокинс, Джон Колтрейн, вокалистка Тереза Брюэр. Особенно хорош совместный альбом с Хокинсом, сделанный с небольшим составом, куда входили Ходжес и Лоренс Браун. Этот альбом включает еще один из написанных Эллингтоном музыкальных портретов — портрет Хокинса. Мелодия, хотя и не очень самостоятельная, довольно приятна, и Хокинс исполняет ее с тающей нежностью.

Замечательно представлен гость и в записи «UMMG» (названной в честь «Upper Manhattan Medical Group» «*«Медицинская группа Верхнего Манхаттана» (англ.)*», организации, в которой работал Артур Логан). Здесь Дюк Эллингтон встречается с Диззи Гиллеспи. Диззи в прекрасной форме; есть все основания заключить, что даже признанные джазовые музыканты, такие, как Гиллеспи и Хокинс, чувствовали себя обязанными выкладываться полностью, играя вместе с Дюком,

Альбомы фирмы «Вифлеем» состоят преимущественно из стандартов, написанных самим Эллингтоном и другими композиторами. Пол Гонсалвес, например, исполняет трогательную версию «Laura», играя с придыханием, роднящим

его звучание с манерой Бена Уэбстера. На фирме «Вифлеем» была записана и «Lonesome Lullaby», одна из тех слегка меланхолических плавных пьес, которые Эллингтон начал писать еще в 30-е годы. Мелодия простейшая — свободная фраза на восемь тактов, и в одном месте Эллингтон ведет ее двумя трубами с минимальным аккомпанементом. В то время, когда биг-бэнды вводили одновременно по восемь-десять медных духовых, звучание дуэта труб выглядело освежающим. В «Lonesome Lullaby» Дюк вновь демонстрирует, каких результатов можно добиться простыми средствами.

Сходным по настроению является и «Paris Blues», написанный в 1961 году для фильма о музыканте. Мелодия здесь состоит преимущественно из одних только целых нот. Как и положено блюзу, пьеса включает двенадцать тактов, однако аккорды и гармонии намного сложнее и насыщеннее, чем обычно, к примеру, едва ли типично для блюза движение на повышенную доминанту во втором такте. Мелодия же проста — протяжно звучат целые ноты. Эта пьеса замечательна по своей раздумчивости.

Из пластинок, выпущенных в этот период, наиболее высоко оценивается альбом «And His Mother Called Him Bill» — сборник мелодий Стрейхорна, записанных через три месяца после смерти Билли. Сюда входят самые известные темы Стрейхорна, такие, как «Rain Check» и «Day Dream», но наиболее трогательная вещь, если учесть обстоятельства, в которых она была написана, это «Blood Count» «*«Анализ крови» (англ.)*»: последняя пьеса, созданная умирающим от рака музыкантом. Ее исполняет Ходжес; на фоне типичных плотных гармоний движение почти отсутствует. В центре мелодии небольшая завораживающая фраза из шестнадцатых; в исполнении Ходжеса она заставляет сердце разрываться от скорби.

Последний оркестр Эллингтона мог создавать превосходную музыку, но по-настоящему он так и не достиг уровня ранних составов. Во-первых, коллективу приходилось исполнять много старых вещей, полюбившихся публике, и они нередко звучат заигранно. Во-вторых, к середине 60-х годов многие музыканты расхворались, устали, состарились. Бесконечные разъезды, нерегулярное питание, а кое у кого и пристрастие к алкоголю и наркотикам — за все это приходилось расплачиваться. Музыканты не были уже молодыми людьми, окрыленными первым успехом: многие из них к концу 60-х годов перешагнули рубеж пенсионного возраста.

В их ряды, однако, входили и подлинные мастера джаза, и на подъеме оркестр мог играть с напором, выдерживающим любую

конкуренцию, как это случилось на знаменитом концерте в Ньюпорте. И сам Эллингтон был по-прежнему способен создавать замечательные миниатюры вроде «Lonesome Lullaby» или портрета Коулмена Хокинса, стоило ему только захотеть. Для многих молодых поклонников, которых Эллингтон приобрел в те годы, именно данный состав являлся оркестром Дюка Эллингтона, а не тот, которым в свое время были созданы «Black and Tan Fantasy» или «Ко-Ко».

Глава 21

КОНЦЕРТНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Дюк написал в общей сложности примерно тридцать три крупных произведения, предназначенных не для танцев или шоу, а преимущественно для концертного исполнения. «Примерно», поскольку число это зависит от того, включать ли в подсчет такие вещи, как три аранжировки мелодий У. К. Хэнди, которые Эллингтон рассматривал как одно целое, или так называемую «Tonal Group», состоящую из «Rhapsoditty», «Fugueaditty» и «Jam-a-ditty»; короткие, наспех сделанные номера вроде «La Scala» и «Non-Violent Integration», а также сюиту «Щелкунчик». Кроме того, он писал музыку для фильмов, и итог этих работ опять же будет зависеть от того, будем ли мы учитывать фильмы типа «Черно-смуглая фантазия», где звучит не так уж много оригинальной музыки. Сочинял Эллингтон и музыку для театра («Прыгай от радости», «Опера нищего», «Мой народ», «Кафе Пуссе»). По большей части для театра и кино Дюк писал эстрадные песни и джазовые номера, однако некоторые из работ — например, музыку к фильмам «Анатомия убийства» и «Парижский блюз» — Эллингтон относил к своим серьезным сочинениям.

Если принять во внимание второстепенные опусы, то концертные произведения Эллингтона составляют примерно шестнадцать часов фонограммы. Добавив сюда музыку для театральных представлений и кино, мы получим объем, соответствующий двадцати пяти — тридцати долгоиграющим пластинкам. Для композитора это солидный труд — по времени он соответствует двум дюжинам симфоний или десятку опер. А это лишь часть творческого наследия Эллингтона! По оценкам Эрика Видеманна, датского специалиста по данному вопросу, Эллингтон создал примерно тысячу двести композиций, многие из которых были записаны в нескольких, нередко весьма различных, вариантах. По самым приблизительным подсчетам законченные композиции Эллингтона — если вообще какие-либо из них можно считать законченными — составляют, вероятно, сто пятьдесят часов чистого звучания, из которых процентов пятнадцать приходится на концертные пьесы.

В концертных произведениях Эллингтона есть по меньшей мере четыре общие черты. Во-первых, они содержат чисто джазовые пассажи наряду с чужеродными элементами. Во-вторых,

они обязательно служат иллюстрацией определенного настроения, описывают какое-либо место, изображают литературные или исторические эпизоды или же просто повествуют о чем-либо. В этом смысле они относятся к программной музыке. Хотя Эллингтон придавал важное значение программному содержанию, он нередко пренебрегал его детальной разработкой, и нам трудно порой увидеть в музыке то, что она по замыслу должна изображать. В-третьих, как отмечает Жюль Роуэлл в своем описательном анализе этих пьес, концертные произведения Эллингтона являются, по существу, разросшимися восьми-, двенадцати— и шестнадцатитактовыми блюзовыми и песенными структурами (например, *ABA, AABA и ABAC)*. Развитие происходит за счет расширения формальных структурных единиц затейливыми импровизациями и переходными элементами. Это с полным правом можно сказать о Дюке и в 1931 году, и в 1972 году. Иначе говоря, новых форм Дюк не изобретал, как не пользовался он и свободной структурой, характерной для композиторов конца XIX и начала нынешнего века, когда мелодия в своем развитии не возвращается периодически на исходный круг. Музыка у него вырастала из популярно-песенной формы, которая была его «ходовым товаром» с самого начала. В-четвертых, большинство этих пьес не имеют сквозной композиции, а являются скорее сюитами, составленными из самостоятельных, нередко очень разных, пьес, расположенных больше по контрасту друг с другом, нежели по общности музыкальных тем или иных единых для них характеристик. «Creole Rhapsody», «Reminiscing in Tempo» и «Black, Brown and Beige» обладают сквозной композицией в том смысле, что Дюк попытался связать части повторяющимися темами, однако позднее практически все опыты Эллингтона с крупной формой имеют в качестве объединяющего элемента лишь литературную программу.

Многие из этих крупных произведений даже не заслуживают обстоятельного разбора. Некоторые из них — такие, как «Non-Violent Integration» и «La Scala», «She Too Pretty to Be Blue», — это короткие обрывочные пьесы, состряпанные Эллингтоном наспех, прямо на репетиции, они не выдерживают критики. Другие — «Tonal Group» и «The Beautiful Indians», например, — в действительности являются короткими джазовыми пьесами, которые сгруппированы Эллингтоном на довольно сомнительных музыкальных основаниях. Поэтому здесь я буду обсуждать лишь те сочинения, которые представляются мне наиболее продуманными и проработанными.

Как мы помним, в рецензиях на «Black, Brown and Beige»

газетные критики отзывались о ней плохо, называя ее «безвкусным попурри», упрекая в «претенциозности» и т. п. Эллингтон чувствовал себя задетым, но настроен был стоять на своем и поэтому немедленно обратился вновь к той же теме — своему национальному наследию. Незадолго до этого негритянский писатель Рой Оттли опубликовал книгу, в которой подробно рассматривал прошлое черных американцев и с надеждой смотрел в будущее. Книга называлась «Грядет новый мир». Вдохновленный предсказаниями Оттли, всего через несколько месяцев после премьеры «Black, Brown and Beige» Эллингтон приступил к работе над новым произведением. «Я представлял себе этот новый мир как место в далеком будущем, где нет ни войны, ни стяжательства, ни расслоения, ни неверующих, где любовь безгранична и к слову „Бог“ нет синонима». Премьера пьесы состоялась 11 декабря 1943 года в «Карнеги-холл». Это, по существу, фортепианный концерт, где в солирующей партии Дюк в той или иной мере импровизирует. В тот момент действовал запрет на звукозаписи, и пластинка не могла выйти в свет. Позднее была расписана партитура для симфонического оркестра, и произведение исполнял Симфонический оркестр радиовещательной корпорации Эн-би-си и другие оркестры. Различные версии этой пьесы Эллингтон продолжал играть на протяжении всей своей карьеры.

К несчастью, мысль о грядущем «дивном новом мире» уводила Эллингтона в сторону излишней напыщенности. Многие места в «New World a-Comin'» звучат так, будто это музыка к завершающим кадрам фильма, под которую крытые фуры переселенцев въезжают в цветущую Калифорнию, где бравые пионеры после долгого пути на Запад начнут строить новую жизнь. Некоторые куски своей латиноамериканской ритмикой напоминают джаз, однако в основном пьеса больше похожа на шопеновский фортепианный концерт, лишенный шопеновского содержания. В «New World a-Comin'» Эллингтон позволил себе уйти слишком далеко от собственного музыкального дома в страну, которую он не вполне понимал, — и это заметно.

В пьесе, премьера которой состоялась в «Карнеги-холл» год спустя, Эллингтон оставался поближе к дому, и результат оказался лучше. Сочинение, названное им «The Perfume Suite», состоит из четырех коротких частей, которые, по замыслу, «схватывают характер женщины в тот момент, когда она предпочитает те или иные духи» (так говорил сам Эллингтон своим слушателям). Четыре части, а вернее, самостоятельные пьесы, изображают четыре настроения: любовь, гнев, наивность и раздумье. «Наивная» часть, как отмечает Жюль Роуэлл,

представляет собой переработку «Pitter Panther Patter», дуэта для фортепиано и контрабаса, созданного Дюком с Джимми Блантоном; как ни странно, Дюк исполнил его в том же концерте. Заключительная, «раздумчивая» часть демонстрирует искусство Кэта Андерсона, поминая прежние *tours de force* Гарри Джеймса в «Concerto for Trumpet» и «Полете шмеля». Первая часть, «любовь», написана Билли Стрейхорном и построена на очень приятной мелодии, весьма в духе Эллингтона. Ее очень легко было бы переделать в удачную популярную песню, и она вполне стоит всей остальной сюиты.

Для концерта в «Карнеги-холл» в 1946 году была написана «The Deep South Suite». Полностью она никогда не издавалась в грамзаписи, однако отдельные ее части были выпущены, и по ним можно составить общее впечатление.

По замыслу «The Deep South Suite» — это портрет Юга, хотя, как обычно, увязать программу с самой музыкой довольно трудно. В сюите четыре части. Первая, названная Дюком «Magnolias Dripping with Molasses», состоит из двух разделов. Первый раздел медленный; значительное место в нем занимает очень симпатичная тема в исполнении Лоренса Брауна. Эта очаровательная картинка Юга приводила критиков в замешательство: они-то считали, что Эллингтон не очень жаловал Юг. В действительности же, несмотря на процветавшую там эпидемию расизма, Эллингтон чувствовал подспудную симпатию к этим местам, и музыкальные картины, посвященные им, приобретают под его пером лестную окраску. Неудивительно поэтому, что второй раздел первой части — жизнерадостный биг-бэндовый свингер. В главной теме отчетливо прослеживается связь с песенкой, более всего известной под названием «Ole Miss» (песня болельщиков футбольной команды университета Миссисипи), но встречающейся и в других обличьях, например «Show Me the Way to Go Home» и «The Preacher» Хорэса Силвера, который должен вызывать ассоциации с музыкой негритянской церкви.

Вторая часть «The Deep South Suite» называется «Hearsay» ««*Молва» (англ.)*» Название подразумевает, что под счастливой внешней оболочкой Юга, изображаемой в первой части, скрывается весьма мрачная душа, о которой говорят лишь шепотом. В этой части много напряжения и раздумья. Она начинается с кратких драматичных фигур е исполнении засурдиненных медных духовых, том-томов и т. п. Затем трубач Шорти Бейкер исполняет медленную завораживающую мелодию, которая начинается и заканчивается подчеркнутыми скачками на большую септиму, редко встречающимися в популярной музыке.

Далее следует расплывчатый фрагмент, из тех, которыми часто отягощаются крупные пьесы Эллингтона, но после этого музыка вновь возвращается к первоначальному настроению напряженного раздумья. Возникает мелодия трубы, и пьеса заканчивается драматичной кодой.

Третья часть, «There Was Nobody Looking» «*«И никто не смотрел» (англ.)*», — фортепианное соло. Название подразумевает, что, пока власти не вмешиваются, люди могут мирно сосуществовать, несмотря на классовые и расовые различия. Пьеса открывается простой, довольно бодрой мелодией в манере регтайма, которая сменяется более медленным, несколько печальным пассажем, не более чем простой гаммой, и после него повторяется исходная тема. Пьеса очень проста, но в ней есть своя прелесть.

Финальная часть «The Deep South Suite» называется «Happy Go Lucky Local» «*«Доброго пути, счастливчик-местный» (англ.)*». В ней рассказывается не о курьерском поезде из «Daybreak Express», а о потрепанном местном составе, курсирующем по второстепенной ветке на провинциальном Юге. Главная характеристика пьесы — шаффл-бит, изображающий перестук колес поезда. Свистки и другие звукоподражания тщательно отработаны в инструментальных партиях, и все они звучат немного пискляво и скрипуче, как и положено для заштатного поезда. Пьеса не поднимается до внушительной мощи «Daybreak Express», но в ней много веселья и радости. Когда Эллингтон ставил целью изобразить не какую-то сложную идею или цепь эпизодов, а конкретное настроение, событие или ощущение, он всегда оказывался на высоте. «Happy Go Lucky Local» отличается простотой и конкретностью; здесь есть и музыка, и содержание.

В целом «The Deep South Suite» нужно отнести к наиболее удачным крупным произведениям Эллингтона. Каждая из четырех частей обладает большей цельностью, чем обычно у Эллингтона, а между собой они удачно контрастируют по содержанию и настроению. По иронии судьбы именно эта его сюита никогда не была записана как следует, в то время как некоторые менее достойные крупные сочинения издавались в изысканных исполнениях и с громкой рекламой выпускались в продажу в роскошном оформлении.

Впоследствии Дюк часто исполнял «Happy Go Lucky Local» как отдельную пьесу, внося в нее, как водится, изменения и доработки. Отчасти это объяснялось тем, что пьеса стала шлягером в чужом исполнении. В период, когда должна была состояться премьера в «Карнеги-холл», у Дюка в оркестре работал саксофонист по имени Джимми Форрест. По какой-то причине его

уволили из оркестра. Тогда коллектив уже отрепетировал «Happy Go Lucky Local», но еще ни разу не исполнял эту вещь на публике. В отместку Форрест взял главную тему и сделал из нее песню, назвав ее «Night Train». Песня принесла ему большой успех. Так по крайней мере рассказывает Кресс Кортни. Этой пьесе суждено было еще раз сыграть скромную роль в истории музыки: Форрест исполнил ее в 1952 году в знаменитой танцевальной программе диск-жокея Алана Фрида, которая впервые познакомила широкую публику с рок-н-роллом. Нужно сказать, что главная тема в стиле буги-вуги, которая у Эллингтона имитирует выход поезда со станции, звучит очень близко к манере ритм-энд-блюза, из которого возник рок-н-ролл.

Эллингтон не изменял своей слабости к крупным произведениям. Следующим ее проявлением стала «The Liberian Suite», сочинение для концерта в «Карнеги-холл» в 1947 году, в ознаменование предоставления всеобщего избирательного права (для мужчин) в Либерии, африканской республике, основанной бывшими американскими рабами. Она состоит из вступления, озаглавленного «I Like the Sunrise», и пяти не связанных между собою «танцев». Вступление банально и к тому же снабжено несуразным текстом, который Эл Хибблер поет до безобразия смачным голосом. Вот, к примеру, строчка:

Я загадал желанье
звездочке своей,
Чтоб светлое завтра
пришло поскорей.

Пять танцев несколько получше, и последний из них содержит интересный фрагмент с Тайри Гленном и одной из труб с плунжерной сурдиной. Но танцы тоже вторичны: третий танец, например, исполняет на скрипке Рэй Нэнс, и звучит он как какой-нибудь «венгерский танец».

Пьеса «The Tattooed Bride» «*«Татуированная невеста» (англ.)*», исполненная в концерте в «Карнеги-холл» в 1948 году, рассказывает о женихе, обнаружившем в брачную ночь у своей невесты татуировку — надо полагать, на заднице, хотя из музыки ни этот факт, ни все остальное не следует. Здесь меньше помпезных приемов, которые так часто встречаются в крупных произведениях Эллингтона; то тут, то там разбросаны удачные контрапункты, а Лоренс Браун и Джимми Гамилтон выступают с превосходными большими импровизациями. Если рассматривать пьесу в целом, она принадлежит к лучшим концертным вещам Эллингтона того периода. Она беззаботна, как и подобает при таком сюжете, непритязательна и гораздо больше похожа на джаз, чем, скажем, «New World a-Comin'». Однако и здесь Эллингтон

пренебрег той богатой звуковой палитрой, на которую он полагался в своей композиторской деятельности вот уже двадцать лет. Пьеса могла быть написана любым из множества джазовых композиторов того времени: многие сочиняли концертные пьесы такого сорта, только не все имели те возможности их исполнения, как Эллингтон.

«The Harlem Suite», написанная в 1950 году, относится, по моему мнению, к самым обманчивым образцам эллингтоновского творчества. Сюита была заказана Симфоническим оркестром Эн-би-си, которым тогда руководил Артуро Тосканини, как один из серии портретов Нью-Йорка. Дюк написал ее на борту «Иль-де-Франс», возвращаясь из турне по Европе. Мне не удалось установить, исполнялась ли она когда-либо оркестром Эн-би-си — возможно, партитура так и не была доведена до законченного вида. Однако Эллингтон сделал запись сюиты в декабре 1951 года и впоследствии не раз исполнял ее.

«The Harlem Suite» полным-полна чудесных моментов: соло Карни с упругой пунктуацией кларнета, несколько интересных тем для тромбона, умело рассчитанные перемены темпа, замечательный многоголосный гимн с участием кларнета, тромбона, трубы и других инструментов. Нет минуты, чтобы мы не услышали что-то интересное.

С другой стороны, это классический пример того, как Эллингтон полагался на литературную программу в качестве стержня сочинения. Изображение Гарлема начинается с того, что труба произносит «Гарлем» — скачок на малую терцию вниз. Затем — воскресная прогулка по Гарлему, где за четырнадцать минут успевает смениться не меньше восемнадцати моментальных зарисовок, не связанных между собой. Вот в этом-то вся проблема: не успев развернуть кусочек хорошего музыкального материала, Дюк тут же бросает его и показывает нам следующий. Ничто не доводится до конца: едва в нас зародился интерес, он отбрасывает показанное и переходит к следующему куску. В заметке, предназначенной для конверта пластинки 1951 года, Стэнли Данс называет сюиту «непрерывной калейдоскопической музыкальной пьесой». Все это замечательно, но, к несчастью, картинки калейдоскопа лишь ненадолго способны привлечь наше внимание.

Тем не менее «The Harlem Suite» представляется нам более удачной, чем многие другие крупные пьесы Эллингтона. Хотя в ней часто отсутствует строгий темп, она воспринимается как джаз. В ней не так много импровизаций, но достаточно контрапунктных фрагментов, где Дюк достиг мастерства. Кроме того, сюита не отягощена избытком тяжеловесных приемов,

заимствованных, как мне кажется, из киномузыки, от которых страдали другие крупные сочинения Эллингтона. Дюк понимал Гарлем и любил его, свои симпатии он отразил в музыке. Досадно только, что, будь Дюк более сведущ в том, как следует делать подобные вещи, он создал бы шедевр. Но, как бы то ни было, сюиту стоит послушать.

«The Controversial Suite» — занятная небольшая пьеса, также впервые прозвучавшая в «Карнеги-холл» в 1951 году. В ту пору в мире джаза среди враждующих партий были, в частности, «модернисты» и «диксилендеры». Движение диксилендеров выросло на почве возрождения новоорлеанского джаза, поддерживаемого первыми джазовыми критиками и некоторыми джазменами после 1939 года. Это движение обрело силу под руководством ряда музыкантов из поколения Эллингтона, в большинстве своем белых; на Востоке диксилендеры группировались вокруг Эдди Кондона, а на Западном побережье — вокруг Тэрка Мэрфи и Лу Уотерса. В авангарде движения модернистов, которое имел в виду Эллингтон, находился гипертрофированный оркестр Стэна Кентона с его экспериментальной музыкой, вылазками в атональность и т. п. Это движение тоже было белым, и в музыкальном замысле Дюка содержится лукавый намек на то, что эти направления являются лишь имитацией настоящего джаза.

Первая часть пьесы, которая задевает диксилендеров, озаглавлена «Before My Time» «"*До дней моих" (англ.)*», хотя можно и усомниться в справедливости утверждения, содержащегося в названии. Она начинается с пародии на диксиленд, которая включает отрывки из «Tin Roof Blues», переходит в биг-бэндовый свингер, где слышится стремление воспроизвести звучание большого диксиленда Бинга Кросби, а затем возвращается к небольшому новоорлеанскому составу, с дробью уличных барабанов и намеками на «Tiger Rag» — тему, которую Эллингтон и сам часто брал за основу. Вторая часть пародирует Кентона и содержит много трескучих выкриков и фанфар. Обе пародии довольно удачны, и слушать их занятно, особенно если имеешь представление о пародируемом оригинале.

«The Night Creature» — сочинение в трех частях, заказанное в 1955 году оркестром «Симфония воздуха» для исполнения совместно с оркестром Эллингтона. Как обычно, Эллингтон представил программу сочинения, которая на этот раз состояла из трех маленьких сказочек про жучков, чудищ и прочую нечисть, выползающую по ночам, чтобы повеселиться и поплясать. В пьесе безвкусица соседствует с напыщенностью, правда, последняя несколько преобладает.

«The Newport Jazz Festival Suite» существенно интереснее. Как и многие из подобных сочинений, она была состряпана наспех. Судя по всему, в преддверии фестиваля 1956 года, сыгравшего столь важную роль в карьере Эллингтона, Джордж Вейн спросил у Дюка, нет ли у него чего-нибудь такого, что можно переделать в сюиту, посвященную фестивалю. Речь шла не столько об искусстве, сколько о рекламе. Основную работу Эллингтон проделал прямо на репетиции во время фестиваля. Как и почти всегда в подобных ситуациях, он полагался на большие сольные вступления, вводя ансамблевые фрагменты, чтобы связать импровизации и придать вещи подобие целостности.

В сочинении три части. Первая и третья — хорошие свингеры с первоклассными импровизациями Джимми Гамилтона, Кларка Терри и Пола Гонсалвеса, которому суждено было стать героем вечера. Средняя часть — блюз в ре-бемоль, построенный на двух-трех вариациях рифа из четырех нот; соло занимают основную часть блюза. Чтобы сделать эту вещь, хватило бы и получаса на репетиции. Она начинается с большого соло Рассела Прокоупа на кларнете, как это ни удивительно. Прокоуп играет теплым певучим звуком и пускает лавины быстрых пассажей в манере креольской школы, к которой принадлежал и Барни Бигард. Джимми Гамилтон начинал как ученик Бенни Гудмена, но с годами его звук становился все более «правильным», а манера все более точной. Более сочный звук Прокоупа и его свободная манера исполнения создают приятный контраст.

Главной пьесой 1957 года стала вещь под названием «A Drum is a Woman». По замыслу это история джаза под видом сказки о Мадам Задж, которая, выйдя из джунглей, странствует по всему свету, как то случилось с джазом. По большей части Дюк сам ведет рассказ, который, надо признать, имеет мало общего с историей джаза. Это скорее серия эротических портретов Мадам Задж, изображающих ее танцующей на Конго-сквер, раскатывающей на летающей тарелке или участвующей в масленичном карнавале. Музыка, мягко говоря, приземленная, а текст беспомощный. Интересен разве что раздел под названием «Rhumbop» — один из немногих примеров подлинного би-бопа в творчестве Эллингтона.

К наиболее разрекламированным сюитам Эллингтона относится «The Shakespearean Suite», более известная как «Such Sweet Thunder». Оркестр как-то выступал на Шекспировском фестивале в Стрэтфорде (штат Онтарио, Канада), и после этого Дюк со Стрейхорном решили написать серию музыкальных портретов шекспировских персонажей. По рассказам Дюка, они вместе засели и прочитали три десятка пьес Шекспира «весьма

дотошно», хотя я смотрю на это заявление довольно скептически. Я не считаю, что Эллингтону удалось верно схватить прелесть крепко сбитой поэзии Шекспира и характеры его персонажей. Готов поклясться, что Леди Макбет не прятала в душе легкий регтаймчик и что беззаботная пьеска «Lady Mac» не отражает ее натуры. Не уверен я и в том, что характер Генриха V лучше всего передается резкими переменами темпа, которые символизируют «изменения уклада и государственных границ в результате войн». Только две из тринадцати композиций, составляющих сюиту, кажутся мне удачными. «Up and Down, Up and Down» действительно напоминает озорного Пака, а «Half the Fun» (название взято из рекламного девиза «Сама поездка — половина удовольствия») передает сладостную медлительность путешествия на роскошном корабле по течению Нила. Остальное же производит на меня впечатление подборки ходульных фрагментов, с большой натугой притянутых к Шекспиру и демонстрирующих очень слабое понимание истинного содержания его пьес. Я подозреваю, что в «Such Sweet Thunder» вошла значительная доля уже существовавшего музыкального материала, который Эллингтон со Стрейхорном привязали, насколько это было возможно, к персонажам Шекспира. В краткой рецензии на данное произведение газета «Нью-Йорк таймс» отметила в числе его достоинств то, что «ни одна из пьес не звучит слишком долго». Однако пьеса о Ромео и Джульетте «Star Crossed Lovers» часто исполняется джазовыми музыкантами.

«The Queen's Suite» была написана по случаю представления Эллингтона английской королеве на фестивале искусств в Лидсе, одном из чумазых городов промышленного пояса Великобритании. Фестиваль был организован графом Хервудским, владевшим поместьем недалеко от города. Его брат, интересовавшийся джазом, посоветовал пригласить Эллингтона. На фестивале присутствовала королева, как то часто бывало на событиях подобного рода, и Эллингтон во время официального приема имел с ней краткую беседу. Эта встреча значила для него очень много. Эллингтон всегда питал слабость к знаменитостям, а кто же мог быть знаменитее королевы! Вот после этого он и написал сюиту в пяти частях, сделав ее запись в феврале 1959 года. Пластинку отштамповали в единственном экземпляре, предназначенном для королевы, и Эллингтон специально оговорил, что пластинка не должна тиражироваться. После смерти Дюка, однако, фирма выпустила ее обычным тиражом. Ирвинг Таунсенд, который тогда занимался грамзаписями Эллингтона, сказал, что Дюк не оплатил стоимость записи, а поскольку он никогда не заговаривал о смерти, то «неизвестно

было, как он хотел распорядиться этой записью, когда его не станет». Таунсенд отметил также, что «Эллингтон работал над „The Queen's Suite“ с большим усердием, чем над любой другой композицией на моей памяти».

И снова я полагаю, что какая-то доля музыки для «The Queen's Suite» уже существовала в той или иной форме ко времени, когда Дюк взялся за это сочинение. Все шесть частей навеяны картинами природы: птичка-пересмешник на закате дня, северное сияние, жучки-светлячки, лягушки-квакушки и т. п. В целом «The Queen's Suite» — одна из лучших сюит Эллингтона. Музыка здесь проста, часто очень мелодична, а местами весьма искусна. «Apes and Peacocks» «Обезьяны и павлины» *(англ.)*— намек на дары царицы Савской царю Соломону — вещь эксцентричная, начинающаяся с барабанов и цимбал, изображающих, должно быть, надменно семенящих павлинов и шествующих вразвалку обезьян. «Sunset and the Mockingbird» — спокойная пьеса, построенная на простой мелодии, которую ведет в основном рояль под деликатный аккомпанемент язычковых.

«The Single Petal of a Rose» — медленное фортепианное соло в ре-бемоль, которому местами аккомпанирует смычковый контрабас. В основе мелодии очень простая, чуть ли не пентатоническая фигура с опорой на си-бемоль минор. Билли Стрейхорн особенно любил этот мотивчик, и после его смерти Эллингтон часто играл мелодию в конце выступления.

Из известных сюит Эллингтона следует назвать и «Suite Thursday», заказанную для Монтерейского джазового фестиваля, проходившего в сентябре 1960 года. Сюита основана на сентиментальном романе Джона Стейнбека, и музыка должна изображать различные его эпизоды. Немалую долю музыки написал Билли Стрейхорн. Объединяющим элементом служит ход на малую сексту, которым начинается и кончается пьеса, однако больше, как кажется, никаких связующих моментов нет. На мой взгляд, самым впечатляющим номером сюиты является «Schwiphty» «*Искаж. swifty — быстрый, стремительный, проворный (англ.)*». В середине Дюк исполняет эксцентричное фортепианное соло, за которым идет искусно оркестрованное тутти с интерполяциями граул-трубы и баритон-саксофона. В «Schwiphty» много действия; секции оркестра наскакивают друг на друга как футболисты, сражающиеся за мяч.

Впервые «The Girls Suite» исполнялась на Монтерейском джаз-фестивале в сентябре 1961 года. Как все лучшие сюиты Эллингтона, она непритязательна. Сюита состоит из десяти коротких пьес, которые роднит простота композиции и то, что каждая названа женским именем. Смесь здесь довольно пестрая.

Четыре пьесы построены на мелодиях, знакомых Эллингтону с детства. «Sweet Adeline» и «Juanita» принадлежат репертуару «парикмахерских» квартетов, и Дюк наверняка слышал ее в исполнении вокального ансамбля своего отца. Большинство остальных номеров посвящены его знакомым вокалисткам: это Мехелия Джексон, Дайна Уошингтон и Лина Хорн, которая была близким другом Билли Стрейхорна. Некоторые пьесы удачнее остальных: «Mahalia» отличается приятным легким свингом, и Нэнс мастерски управляется с плунжерной сурдиной; «Juanita» содержит дуэт тромбона и трубы с плунжерной сурдиной, построенный на традиционных «парикмахерских» гармониях, сильно отличающихся от обычных диссонантных гармоний Эллингтона, и результат получается игривым и даже забавным. «Clementine» заканчивается интересным контрапунктным дуэтом Ходжеса и Рассела Прокоупа (кларнет) в сопровождении засурдиненной меди. По всей ткани «The Girls Suite» разбросаны и другие счастливые находки, но по большей части музыка здесь немудреная — то же самое любой профессионал-аранжировщик мог бы сделать быстро и без особого труда.

Эти ранние сюиты Эллингтона довольно коротки. «The Controversial Suite», «The Liberian Suite», «The Perfume Suite», «Suite Thursday», «The Queen's Suite», «The Newport Jazz Festival Suite» и другие занимают максимум одну сторону пластинки; многие из них длятся меньше десяти минут. На более позднем этапе своей карьеры Эллингтон стал писать более продолжительные сюиты. «The Latin American Suite», «The Far East Suite», «The Afro-Eurasian Eclipse», «The New Orleans Suite» и «The River», написанные в 1966 году и позднее, длятся свыше сорока минут каждая и рассчитаны, судя по всему, на то, чтобы занять целиком долгоиграющую пластинку.

Вообще говоря, увеличение времени звучания композиций не пошло на пользу Эллингтону — по той простой причине, что чем объемнее композиция, тем более существенной становится роль архитектуры: слушатель должен понимать, почему данный фрагмент поставлен именно в этом месте и какой цели он служит во всей композиции. Всякое произведение искусства останется суммой отдельных частей, если они не ведут нас к какой-то цели. Каждый кусочек должен выполнять свою функцию в общей конструкции. Никакой сборник рассказов, пусть и мастерски написанных, не сравнится с романом, вышедшим из-под того же пера, — а эти сюиты как раз и есть сборники рассказов. Или того хуже: многочисленные картинки Бразилии, площадей в южноамериканских городах, Аргентины, снежных вершин над Мексико-Сити вызывают в памяти показ слайдов, привезенных

кем-то из путешествия.

«The Latin American Suite», например, впервые исполненная в Мексико-Сити в сентябре 1968 года, состоит из семи частей, каждая из которых достаточно интересна, несмотря на некоторую вторичность и шаблонность. Но все они построены на сходных латиноамериканских ритмах, и почти везде взят умеренный танцевальный темп. Импровизаций немного, и те ограничиваются вступлениями Гонсалвеса и Эллингтона. Поэтому основными становятся ансамблевые фрагменты, но эти фрагменты оказываются короткими простенькими рифами, исполненными много раз подряд. Есть, конечно, и счастливые открытия: например, оригинальный пассаж тромбонов в «Brasilliance». Однако из-за отсутствия поступательного движения сюита страдает однообразием, отсутствием контраста.

«The Afro-Eurasian Eclipse» тоже много теряет из-за отсутствия цели. Девизом композиции послужило утверждение, будто «весь мир движется к Востоку», однако трудно выделить эту тему в музыке: местами это госпел, местами псевдорок, местами в музыке звучит что-то восточное. Жюль Роуэлл весьма снисходителен к Эллингтону, когда пишет: «Несомненно, в записанной версии этой сюиты Эллингтон временами отходит от прямого движения к цели, обозначенной в названии», и далее цитирует высказывание Джона Макдоноу из рецензии в журнале «Даун-бит» о том, что сюита «не относится к значительным сочинениям Эллингтона». К этому времени Дюк завел манеру писать на своих пьесах от руки краткие заголовки в четыре буквы: «Gong», «Tang», «True» и т. п.; когда после его смерти партитуру издали, никто не смог понять, что он имел в виду. Это тоже не способствовало делу.

«The New Orleans Suite», заказанная Джорджем Вейном в 1970 году для исполнения на Новоорлеанском джаз-фестивале, также не имеет определенной цели. Сюита создавалась второпях, когда оркестр перед фестивалем работал в клубе Эла Хирта. Пьесы, составляющие сюиту, должны были воссоздавать в музыке различные достопримечательности Нового Орлеана: Бурбон-стрит, так называемую «вторую шеренгу» танцоров, следующих за марширующим оркестром, и т. п. Две пьесы, на мой взгляд, удались. Это «Portrait of Mahalia Jackson», вызывающий в памяти звучание госпел, с долгими органными аккордами, создающими фон для солистов. Несколько пасторальный оттенок привносит отчасти использование флейты. Вероятно, лучшая из пьес — «Portrait of Wellman Braud», в основе которой лежит интересная нисходящая фигура на шесть восьмых, исполняемая медными, а местами и другими инструментами. Постепенно на фоне упрямой

басовой линии набирают силу шквалы и выкрики, среди которых слышна засурдиненная труба Кути Уильямса, а затем тучи расходятся, оставляя упрямый бас в одиночестве. Ничего сложного в такой арочной структуре, конечно, нет, но это по крайней мере некая структура, в то время как у других пьес и она отсутствует. Многие из данных вещей, как, например, «Thanks for the Beautiful Land on the Delta», исполняются по преимуществу одним голосом от начала до конца, и отсутствие характерных для Дюка контрастов оставляет нам один лишь одноцветный пейзаж. А это штука рискованная, особенно если отсутствует и форма.

«Les Trois Rois Noirs», на мой взгляд, произведение более цельное, чем многие другие. Здесь есть кульминации, динамика, смены настроения, и в целом больше разнообразия. Но слишком часто благодаря манерности и чрезмерной драматизации звучание напоминает киномузыку.

Из более поздних работ наиболее удачна, на мой взгляд, «The Far East Suite», и это мнение разделяют другие джазовые критики. Эллингтон объездил с гастролями Ближний Восток и Японию в 1963 и 1964 годах, однако лишь в 1966 году он собрался написать сюиту по следам своих впечатлений. Эллингтон очень мудро отказался от попыток ввести в произведение восточную музыку, которой, по его собственному признанию, он не изучал и не понимал. Лучшие номера в сюите — это нормальная эллингтоновская музыка. «Isfahan», названный в честь одного из красивейших и древнейших городов Ирана, построен в основном на медленной томной мелодии, исполненной Джонни Ходжесом в его чувственной манере, что роднит пьесу с более ранними «Warm Valley» и «Come Sunday». Мелодия стала джазовым стандартом; из нее могла бы получиться прекрасная песня. «Depk» (одно из непереводимых названий в четыре буквы) возникла под впечатлением танца, который Эллингтону довелось увидеть во время поездки. Пьеса построена на очень интересной мелодии, исполняемой различными секциями оркестра; мелодия идет вверх и, с намеком на синкопу в высшей точке, спускается вниз. В последней версии она гармонизована, но Карни играет так низко, а Гамилтон так высоко, что это скорее не гармоническое двухголосие, а противосложение.

Не все в «The Far East Suite» равно удачно. Иногда Дюк уступал искушению ввести экзотические «восточные» эффекты. В пьесе «Amad» (первые четыре буквы слова «Дамаск» в обратном порядке) он ведет мелодию в миноре; на Восток же намекает «дрожащая» повышенная седьмая ступень — прием, которым в начале века пользовались сочинители популярных песен. Но в целом «The Far East Suite» гораздо богаче интересной музыкой,

чем большинство композиций позднего периода.

Читателю теперь должно быть уже ясно, что я не слишком высокого мнения об этих сюитах и других крупных пьесах. Ясно и то, что мне больше по душе их по-настоящему джазовые фрагменты. Можно возразить, что Эллингтон не рассматривал эти пьесы как джаз и поэтому не следует судить о них, руководствуясь джазовыми критериями. Я отвечу на это просто: Эллингтон прекрасно знал, как следует сочинять джаз, — гораздо точнее, чем он знал это в отношении какой-либо другой музыки. Так что неудивительно, что джазовые пьесы удавались ему лучше всего.

Все бы ничего, представляй я в своем мнении об этих сочинениях меньшинство. Но, к несчастью, я не одинок. Джазовые критики обычно находили хорошие слова для крупных произведений Эллингтона, называя некоторые из них даже шедеврами, да и непрофессиональная пресса хвалила их. Однако мне не удалось разыскать ни одного видного музыковеда, знатока в области той концертной музыки, которую пытался писать Эллингтон, хорошо отзывавшегося об этих вещах. Роб Даррел, первым из серьезных критиков поддержавший Эллингтона, был в общем разочарован его крупными произведениями. «Они не западали мне в память, как его ранние вещи. Эти произведения стали для меня огорчением».

Как правило, профессиональные музыковеды просто игнорировали крупные пьесы Эллингтона. Его друзья, коллеги, поклонники честно приходили на концерты и говорили ему потом, что им очень понравилась музыка. Однако пластинки с этими записями расходились не очень хорошо. Да и на концертах, на танцах никто из его поклонников не требовал исполнить тот или иной понравившийся фрагмент. Играть-то он их играл, но вот были ли желающие слушать? В общем, эти крупные произведения оставили и критиков, и публику равнодушными. Наступит, быть может, день, когда грядущие поколения найдут в них достоинства, не понятые современниками. Но меня бы это удивило.

Глава 22

ДУХОВНЫЕ КОНЦЕРТЫ

В последние десять лет жизни делом первостепенной важности стало для Дюка Эллингтона сочинение Духовных концертов. Мы не знаем точно, когда и по какой причине решил Эллингтон посвятить свое дальнейшее творчество служению Богу, — он утверждал, что увидел себя «посланником Божьим». Эллингтон никогда не относился к числу прилежных прихожан. Работая допоздна, постоянно разъезжая, он просто не имел возможности часто посещать церковь. Во всяком случае, он не оставлял в своем расписании времени на визиты в церковь.

Тем не менее сомнений в искренности его религиозного чувства быть не может. Он утверждал, что несколько раз перечитал Библию, и его действительно не раз видели с Библией в руках глубокой ночью после утомительного дня. Но, по всей видимости, религиозное чувство пробудилось в нем уже в зрелом возрасте. Мальчиком он должен был посещать как баптистскую церковь на Девятнадцатой улице, в которую ходили Кеннеди, так и американский методистский епископальный веслианский «Храм Сиона», церковь Эллингтонов. Какое-то время он посещал воскресную школу, и мать иногда говорила с ним о Боге и о вере. Таким образом, он рано познакомился с христианским вероучением. Но когда юноша подрос, его интересы переместились из сферы духовной в сферу мирскую. Во всем, что он говорил и делал в молодые годы, нет и намека на религию.

В какой-то момент, однако, он вновь обратился к тому, чему его учили в детстве, — это ведь нередко бывает с людьми в зрелом возрасте. К середине 50-х годов интерес Дюка к религии заметно возрос. В автобиографии «Music Is My Mistress» «*Многозначность названия не поддается точному переводу: «Музыка — моя госпожа (повелительница, возлюбленная)» (англ.)»* он писал: «Когда я по-настоящему стал читать Библию и размышлять над прочитанным, то обнаружил много такого, что ощущал всю жизнь, но не понимал до конца. Лучше познакомившись со словом Писания, я стал гораздо лучше понимать и то, чему меня когда-то учили, и то, что, как мне казалось, я сам узнал о жизни и о людях».

Как музыка Эллингтона, его религиозные воззрения несли в известной степени следы домашней закваски, но в основе своей

они были вполне типичны для его круга и его эпохи: Бог непознаваем, его главный завет — любовь, люди должны быть добры, заботливы и предупредительны друг к другу, не помнить зла — главная из добродетелей, путь к Богу лежит через молитву. Дюк говорил: «Порой мне казалось, что я видел Бога. Я видел — даже с закрытыми глазами. Но когда я вновь пытался повторить видение, это мне, конечно, не удавалось ни с открытыми, ни с закрытыми глазами. Недоказуемый факт состоит в том, что я верю в то, что Бог являлся мне много раз. Это правда, потому что правда правдоподобна, и никто не докажет, что это неправдоподобно».

Еще до Духовных концертов Эллингтон написал несколько религиозных композиций, в частности «Come Sunday» для сюиты «Black, Brown and Beige» и несколько фрагментов музыки госпел для других сочинений. Вполне возможно, что он и не сочинил бы больше ничего подобного, поскольку для того, чтобы приняться за работу, ему всегда нужен был «заказ» к определенному случаю и конкретному сроку. Но соответствующий заказ поступил в 1965 году от К. Бартлетта и Джона Яриана, настоятеля и священника Собора милости Господней в Сан-Франциско. Собор был только что построен и освящен, и по этому поводу планировался ряд торжественных мероприятий. Нет сомнения, что намерение устроить выступление джазового музыканта в рамках этих торжеств было в известной степени продиктовано рекламными соображениями: Дюк считался оригинальным музыкантом, а концерт джазовой религиозной музыки в церкви стал бы еще более оригинальным событием.

Дюк пришел в восторг от этого предложения по многим причинам. «Теперь я могу открыто высказать то, что до сих пор говорил, преклонив колени, про себя», — сообщил он. Но, зная честолюбивое стремление Эллингтона работать над формами, которые он считал более престижными, — сюитами, музыкальными поэмами и т. п., — можно предположить, что он сильно увлекся возможностью посоперничать с великими композиторами Европы, чьи оратории, мессы и хоралы составляют ядро западной музыкальной культуры. Уже в силу его воспитания Эллингтону вряд ли было что-нибудь больше по душе, чем сочинение религиозной музыки.

В конечном счете он написал три комплекса пьес, известных как Первый, Второй и Третий духовные концерты. Первые два исполнялись много раз; как всегда, от исполнения к исполнению их содержание несколько менялось. Каждый концерт содержит около дюжины пьес, связанных между собой лишь тем, что все они имеют религиозную подоплеку. В последнем концерте

любовь является основной темой большинства номеров. Примерно треть музыки Духовных концертов — это джаз, точно такой, какой игрался оркестром в клубах и концертных залах (включая и джазовые соло). Остальное — речитативы, хоры и вокальные соло, исполненные оперными голосами, не имеющими джазовой подготовки. Духовные концерты, как и большинство других крупных произведений Эллингтона, довольно бессистемны, и отдельные их номера мало связаны между собой. Одни длятся пятнадцать минут, другие всего три. Но коль скоро эти композиции названы концертами, мы не вправе требовать от входящих в них пьес более глубокой связи, чем между номерами обычного концерта.

Премьера Первого духовного концерта состоялась 16 сентября 1965 года в Соборе милости Господней в Сан-Франциско, однако существующая запись была сделана во время повторного исполнения с несколько иным составом солистов 26 декабря в Нью-Йоркской пресвитерианской церкви на Пятой авеню. Концерт состоит из десяти номеров. Три из них построены по теме «Come Sunday», сначала в традиционной манере поет госпел-вокалистка Эстер Меррилл, затем мы слышим исполнение Ходжеса, знакомое по «Black, Brown and Beige», и в заключительном номере «David Danced Before the Lord with All His Might» эта же тема в убыстренном темпе служит аккомпанементом для джаз-танцора Банни Бриггса. Меррилл исполняет в манере госпел также «Tell Me It's the Truth»; концерт включает псевдоспиричуэл в исполнении хора и Джимми Мак-Фейла, поющего оперным голосом, который так нравился Дюку, инструментальный номер из «New World a-Coming» и лихую версию «Отче наш» в манере госпел.

Центральным номером является пятнадцатиминутная свободная композиция «In the Beginning God», которую Дюк несомненно намеревался сделать «гвоздем» концерта и над которой он трудился больше всего. Композиция открывается темой из шести нот на первые шесть слогов Библии: «В начале сотворил…» Тема последовательно проводится на альт-саксофоне (Гарри Карни) и на кларнете (вероятно, Рассел Прокоуп). Затем Брок Питерс декламирует текст по поводу того, что «в начале» не было ни головной боли, ни аспирина, ни разбойников, ни полиции и т. п. — список длинный. Затем Гонсалвес солирует на фоне «органных» аккордов, исполняемых группой саксофонов, хор называет книги Ветхого завета, Кэт Андерсон (труба) забирается в самый верхний регистр, что должно символизировать высочайшие устремления человека. Эллингтон играет фортепианные вставки, в то время как хор перечисляет с

нарастающей скоростью названия книг Нового завета; в соло Беллсона на ударных звучит «кимвал бряцающий» медных тарелок, а виртуозность исполнения вновь подчеркивает высшие человеческие идеалы, и, наконец, хор проводит главную тему.

Начало номера вполне удачно. Последовательные экспозиции темы, подводящие к кульминационному возглашению слов, на которые написана мелодия, дают ощущение развития, которого часто недостает в крупных вещах Эллингтона. Вокал звучит и дальше, когда оркестр переходит на легкий свинговый темп и Питерс излагает длинный список несовершенств современного мира, которых не существовало в начале. Затем Питерс повторяет шесть нот темы и заканчивает мощным верхним фа. В целом эта часть хорошо скомпонована и образует законченную вещь, ее не слишком портит даже банальность длинного списка недочетов современного мироустройства.

Но дальше структура разваливается. Перечисления книг Библии тривиальны и ни о чем не говорят, вставки Андерсона и Беллсона звучат сами по себе, если не считать короткого цитирования Андерсоном главной темы, а неожиданное возвращение в конце всего ансамбля к краткой экспозиции основной темы неубедительно. Это все та же проблема Эллингтона: как скомпоновать большую вещь, чтобы она не была подборкой отдельных номеров, скрепленных вместе лишь литературным замыслом.

Из других номеров концерта лучше всего были восприняты песни в стиле госпел, исполненные Эстер Меррилл с большой мощью и неподдельным чувством, а также чечетка Банни Бриггса под музыку заключительного номера — счастливая находка, за которую Эллингтону следует воздать должное.

Первый духовный концерт имеет свои плюсы и минусы, но в нем много удачных моментов: госпел в исполнении Меррилл, чечетка Бриггса под быструю версию «Come Sunday», изысканная интерпретация этой же темы Ходжесом. Даже центральный номер интересен в своей неудачности, и из него вышла бы первоклассная композиция, если его немного подредактировать и ввести некоторое количество соединительной музыкальной ткани.

Второй же духовный концерт с художественной точки зрения был почти полной катастрофой. Впервые его исполняли 19 января 1968 года в огромном соборе Иоанна Богослова в Нью-Йорке. Гари Джеттер, музыковед, изучавший это произведение, пришел к выводу, что в нем много «тривиальностей и штампов». На мой взгляд, в концерте есть пара хороших мест: когда Элис Бэбс поет очень интересную мелодию «TGTT» «*«Так хорошо, что и названия*

нет» (англ.)» и когда в конце весь оркестр свингует. В остальном же музыкальные ходы бессодержательны, если они не очевидны, а если очевидны, то банальны. Похоже, что в этой композиции Дюк сделал то, что делают все новички в любой области искусства: пытаются создать нечто выглядящее как картина, или читающееся как роман, или звучащее как симфония, вместо того чтобы выразить свои собственные чувства и мысли. За этой же музыкой — несмотря на искреннее религиозное чувство Эллингтона — не чувствуется ничего. Она поверхностна, а поскольку концерт звучит вдвое дольше, чем каждый из двух других (почти восемьдесят минут), он кажется просто нескончаемо долгим.

Однако музыкальная любительщина еще не самое худшее в этом концерте. Почти в каждом номере есть текст — декламация, речитатив, вокальные соло и даже фрагменты для ни больше ни меньше как четырех хоров. И эти тексты беспросветно беспомощны: по-детски слабые, они изобилуют плоскими парадоксами и банальными откровениями:

Так ты в бешенстве дойдешь
До того, что схватишь нож?
Стой, а то тебя в тюрягу упекут!
Кипятиться перестав,
Ты поймешь, что был не прав,
Что поверил в чью-то злую клевету.

Но довольно. Подобных строчек нельзя было бы простить даже старшекласснику. А это не худшие образцы, а отрывок, типичный и для концерта в целом, и вообще для литературных опытов Эллингтона. Сочиняя песни, Эллингтон использовал по преимуществу тексты, которые поставляли ему профессиональные авторы, подыскиваемые Ирвингом Миллсом или кем-то еще. Некоторые из них — например, автор слов «Sophisticated Lady» Митчелл Пэриш, «I'm Beginning to See the Light» Дон Джордж, «Satin Doll» Джонни Мерсер — были превосходными поэтами. Однако в 50-е годы Дюк стал все чаще сочинять тексты сам, и тексты эти оставались неизменно скверными. Следует честно признать, что Дюк Эллингтон был плохим поэтом. Дело не только в том, что он использует ложные рифмы и нарушает размер, и не в том, что он проявляет склонность к банальностям и плоским остротам. Проблема коренится гораздо глубже, в самой, по сути, основе. Ни в его интервью, ни в книге «Music Is My Mistress» (в литературной редакции Стэнли Данса), ни в стихах мы не угадаем того умницу и философа, каким в действительности был Эллингтон. Хуже того, здесь вообще отсутствует намек на человеческое чувство. Эти вещи лишены страстности.

Эллингтон, как уже отмечалось выше, получил лишь то образование, какое в его время мог получить любой не слишком прилежный школьник. Кроме того, он посещал реальную школу, где гуманитарной подготовке уделяли меньше внимания, чем, скажем, в заведении Данбара. В школе, по всей вероятности, им задавали прочитать чуть-чуть из Шекспира, чуть-чуть из Милтона, Шелли, Диккенса. Позднее же он, похоже, мало читал художественную литературу. Незнание лучших образцов мировой литературы вредит писателю, поскольку он лишен точки отсчета для оценки собственной работы. Эллингтон не осознавал, насколько слабы его опусы; он воистину не знал, что такое хорошая литература. Человек, знакомый с первыми строками «Оды к греческой урне» или «Тигра», не мог бы написать:

Свобода, свобода,
Целительный бальзам.
Свободу, свободу
Себе добудешь сам!

Не то чтобы я предлагал сравнивать Эллингтона-стихотворца с Китсом или Блейком — просто, будь ему известны лучшие поэтические образцы, он бы не позволил себе писать так плохо.

Не думаю, впрочем, что дело тут только в образовании. И без образования такие джазовые музыканты, как Дэнни Баркер и Рекс Стюарт, писали куда лучше Эллингтона. Вся беда заключалась в нежелании Эллингтона раскрывать себя, в его постоянном стремлении отражать попытки проникнуть в его душу, в том, что он мог быть по-настоящему откровенным лишь с немногими людьми и в очень редких случаях. Английский джазовый критик Макс Джоунз, знавший Дюка много лет, говорил: «Он был совершенно загадочным человеком…Я никогда не мог понять его. С ним всегда ощущалась неловкость». Чарли Барнет, взявший за образец для своего оркестра музыкальный стиль Эллингтона, отзывался о нем так: «Он очень сложный человек; не думаю, чтобы кто-то знал его, знал хорошо, потому что никто не мог проникнуть за фасад». Джон Хэммонд, который, как известно, не очень ладил с Дюком, сказал: «Я не чувствовал себя близким для Дюка человеком — таких было очень немного. При всей своей внешней общительности — „мы любим вас безумно“ — он был замкнутым». Нэт Хентов приводит слова «ветерана эллингтоновского оркестра»: «Он может быть чем-то озабочен, но публика этого не видит, как не видим чаще всего и мы. Кроме его сестры Рут, я не знаю никого, кто был бы к нему близок. Конечно, он с нами накоротке, но дистанцию он держит всегда. И если ты переходишь границу, то он отшучивается и ускользает». Роб Даррел, бравший интервью у Эллингтона в начале 30-х годов,

сказал о нем: «Симпатичный парень, очень милый, но я не мог отделаться от ощущения, что он воздвиг между нами стену».

Смысл — *весь* смысл — писательского труда состоит в том, чтобы рассказать людям, что ты думаешь и чувствуешь. Литературные занятия Эллингтона преследовали совершенно противоположную цель: скрыть от всех его мысли и чувства. Написанное им поэтому не открывает нам ни его представлений о жизни — а он знал немало, ни его глубоких переживаний: его потребности в Боге, его взлетов и падений, его печали. Писательство Эллингтона в силу этого не могло не быть поверхностным, как игра цветных бликов на узорчатом фоне. Мастеру подобное нередко сходит с рук, поскольку у читателя создается ощущение, будто в произведении больше глубины, чем есть на самом деле. Но к Эллингтону это не относится; да и, в конце концов, в таких сочинениях, как Второй концерт, он предлагает нам не игру цветных бликов, а рисунки школьными мелками на картонках от рубашек.

Мне уже приходилось писать о том, что в искусстве одна из самых сложных проблем — это соответствие формы содержанию. Скромная идея может засверкать в скромной форме, и свидетельство тому — очаровательная пьеса «Pretty and the Wolf» Эллингтона. Когда содержание не вмещается в форму — скажем, гибель царей подается на манер детской считалочки («Король почил», — / Он сообщил), то результат вызовет улыбку, недоумение или раздражение. Если же форма слишком величественна для содержания, то произведение покажется банальным или пустым. Когда огромный хор в сопровождении оркестра скандирует: «Свободу нужно нам добыть / Свободным куда веселее жить», — то содержание безнадежно отстает от формы. С теми текстами, которые Эллингтон сочинил для Второго концерта, концерт не мог иметь и не имел успеха.

В Третьем духовном концерте либретто еще слабее, зато музыка лучше, и поэтому его исполнение по крайней мере отчасти увенчалось успехом. Концерт был организован под эгидой ООН и состоялся в Вестминстерском аббатстве в Лондоне 24 октября 1973 года, в день, посвященный Организации Объединенных Наций. Дюк был в восторге от возможности выступить в Вестминстерском аббатстве, во всемирно известном храме, однако организация концерта постоянно сталкивалась с затруднениями. В это время оркестр Эллингтона работал в Чикаго в клубе «Мистер Келлиз», и репетировать концерт приходилось после вечерних выступлений. В Лондон оркестр прибыл рано утром в день концерта и, несмотря на усталость, должен был сразу же начать работу с солистами. Эллингтон, уже

смертельно больной раком легких, держался только на уколах. В довершение всего с Полом Гонсалвесом под действием наркотиков (Мерсер подозревал ЛСД) случился эпилептический припадок, и его увезли в больницу. Словом, не одно, так другое, и Дюк сказал Мерсеру: «Я никогда еще не был до такой степени не готов к выступлению, как в этот раз». В подобных обстоятельствах можно считать просто счастьем, что из концерта вообще что-то получилось.

Для Третьего концерта Дюк выбрал свободную тему — любовь, и у нескольких номеров это слово присутствует в названии. В концерте есть несколько хороших номеров и фрагментов. В середине «Every Man Prays in His Own Language» Элис Бэбс ведет интересную мелодию с интригующе ренессансным звучанием, а затем весьма кстати следует соло Арта Бартона *a cappella* на рекордере, после чего Бэбс подхватывает простенькую тему. Номер несколько подпорчен под конец тяжеловесными стихами Эллингтона в его собственном исполнении, однако декламация длится недолго. На мой взгляд, этот номер, в особенности необычная и трогательная мелодия в исполнении Элис Бэбс, безусловно, лучший во всем Концерте. У Бэбс чистый теплый голос, она великолепно интонирует, и слушать ее одно удовольствие, что бы она ни пела.

В остальном же Концерт вполне ординарен, и его музыка была бы совершенно обычной для ночного клуба, не рядись она в духовные одежды. Здесь опять-таки форма слишком просторна для содержания.

Быть может, кто-то придерживается более высокого мнения о трех Духовных концертах. Но, хотя первые два исполнялись много раз во многих аудиториях, они, как и сюиты, не стали бестселлерами. Мне кажется, что Дюка приглашали исполнить их в церквах и соборах больше для рекламы, чем из-за их музыкальных достоинств. Опять же, одно дело, если бы я был одинок в своем мнении, — но, увы, это не так. У поклонников Дюка и у лояльной джазовой прессы всегда находились для Духовных концертов хорошие слова. Стэнли Данс, к примеру, считает Второй концерт лучшим из трех и утверждает, что на Элис Бэбс — певицу с хорошим образованием — текст к «Supreme Being» произвел огромное впечатление.

Профессиональные музыкальные критики не разделяли эту точку зрения. По большей части они просто игнорировали Духовные концерты, равно как и сюиты. Да и в концертах и на танцах поклонники Эллингтона не горели желанием услышать духовные сочинения Эллингтона. Он-то знал, чего от него хотят, и играл «Mood Indigo», «Cotton Tail», «Don't Get Around Much

Anymore». Ему не приходило в голову предложить слушателям попурри из «It's Freedom», «TGTT», «In the Beginning God».

Глава 23

ПОСЛЕДНИЕ ДНИ

Весной 1972 года, когда оркестр находился в Хьюстоне, Кути Уильямс заболел. У него оказались нелады с легкими, и врачи решили обследовать весь оркестр, чтобы убедиться, что никто не заразился от Кути. По словам Мерсера, у большинства музыкантов результат первичного анализа на эмфизему оказался положительным — ведь большую часть жизни они провели в прокуренных ночных клубах, — и им посоветовали со временем сделать повторные анализы. Двоих, однако, предупредили, что у них может быть что-то посерьезнее и что им следует по возвращении домой обратиться к врачам. Этими двоими оказались Гарри Карни и Дюк Эллингтон.

Врачи поставили диагноз: рак. Как сообщает Мерсер, «опухоль возникла в лимфатическом протоке, раковые клетки попадали в кровь, а кровь разносила их по всему телу». Дюк сделал все, чтобы никто не подозревал о тяжести его состояния. Артуру Логану, конечно, стало известно все; узнала вскоре и Рут, но Мерсер оставался в неведении, на что он впоследствии сильно обижался. Дюку всегда импонировало держаться в образе сильного и понимающего отца, способного справиться с любой проблемой, и он не хотел подавать виду, что начинает сдавать. Но ко времени поездки в Лондон в октябре 1973 года (для исполнения Третьего духовного концерта) уже было ясно, что Дюк тяжело болен.

Дюк, однако, не собирался умирать. Ему удастся, думал он, обмануть болезнь, как удавалось справиться со всеми возникавшими на его пути проблемами. Поэтому он не прекращал подготовки к исполнению Третьего концерта и гастрольному турне.

Дюк был за границей, когда в Нью-Йорке в воскресенье 25 ноября Артур Логан разбился насмерть, упав с эстакады на Генри-Гудзон-Паркуэй в Гарлеме. До сего дня никто не знает, как это произошло. Логан только что получил от городских властей разрешение на снос автобусного парка, что позволило бы ему расширить его больницу «Никербокер»; ходили слухи, будто он был убит теми, на чьи интересы он посягнул. Когда полиция обнаружила его тело, машина Логана стояла припаркованной за съездом с эстакады на южном направлении, и это наводило на

мысль, что он поднялся на эстакаду по своей воле. Поэтому полиция предположила самоубийство. Однако позднее, явно под давлением влиятельных друзей Логана, причину смерти официально признали неустановленной.

Дюк отказывался верить в самоубийство Логана. Эдмунд Андерсон сказал: «У меня нет ни малейшего представления об истинной причине смерти Логана. Но я склонен думать, что в 1973 году он уже знал, что Дюк не доживет до своего семидесятипятилетия. И что-то умерло в душе Артура». (В действительности Дюк прожил после своего юбилея буквально несколько дней.)

Логана похоронили 29 ноября 1973 года. На его похоронах присутствовали две тысячи человек, и бывший мэр Роберт Вагнер сказал речь. Губернатор Нью-Йорка Нелсон Рокфеллер опубликовал официальное заявление, в котором, в частности, говорилось: «Смерть доктора Логана — большая трагедия и огромная утрата для города».

Мерсер узнал о смерти Логана, когда оркестр возвращался в Лондон из Замбии. Им предстояло важное выступление в зале «Палладиум», и Рут с Мерсером решили ничего не говорить пока Дюку, опасаясь за него. Они тянули три дня и сообщили Дюку о смерти друга только в день похорон. «В ту ночь он уснул в слезах; я видел его плачущим первый и единственный раз в жизни, — вспоминал Мерсер. — Если ему пришлось когда-то переживать потерю друга, то это было связано с потерей Артура. Я видел его привязанность к Билли [Стрейхорну], но она не шла ни в какое сравнение с тем, как он относился к Артуру». Несколько дней Дюк не мог прийти в себя. Он все повторял: «Почему он должен был умереть?», и становилось ясно, что Дюк переживает не только горечь утраты, но и чувствует себя оставленным единственным человеком, на которого он мог положиться во всем, человеком, у которого он находил эмоциональную поддержку.

Смерть друга, собственная болезнь, возраст, разброд оркестра заставили бы любого подумать об отставке, но Эллингтон не сдавался. Он по-прежнему выдерживал плотный график выступлений и работы над сочинениями. Наконец, в январе 1974 года, болезнь подкосила его. Его доставили в Колумбийский пресвитерианский медицинский центр; предстоявшие выступления оркестра отменили. Через две-три недели Дюка выписали на попечение Эви. Но Эви сама была больна. В марте она легла в больницу с тем же диагнозом: рак легких.

В середине апреля Дюку пришлось вернуться в Колумбийский медицинский центр. Сообщалось, что состояние его удовлетворительное и он выйдет из клиники через несколько

дней. Положение, однако, становилось крайне серьезным. Дюк тем не менее продолжал работать: особенно важными представлялись ему те изменения, которые он вносил в Третий духовный концерт; были у него и другие планы. С месяц ему это удавалось, но силы быстро оставляли его. Семидесятипятилетний юбилей Дюка во всем мире отмечался концертами, радио— и телевизионными передачами. Для исполнения в церкви преподобного Джона Генсела подготовили специальную программу из фрагментов Духовных концертов, и оркестр, который был уже не у дел, собрался вновь. Дюк, однако, не смог покинуть больницу и отпраздновал свой день рождения в палате, в узком кругу друзей и близких.

В середине мая в Лондоне умер Пол Гонсалвес. Теперь, когда оркестр Эллингтона не выступал, Гонсалвес получил свободу; он отправился поработать в Голландию, а оттуда поехал в Лондон навестить знакомых. Его свели в могилу наркотики, алкоголь и годы многотрудной жизни. Дюку о его смерти не сообщили.

Еще несколько дней после юбилея Дюк работал, не жалея сил. 22 мая у него началось воспаление легких, представлявшее, по словам врача, серьезную опасность. Так прошло еще два дня. Рано утром 24 мая Дюк скончался. Газеты всего мира опубликовали известие о его кончине на первых полосах. Заголовок некролога в «Нью-Йорк таймс» гласил: «Дюк Эллингтон, магистр музыки, скончался в возрасте семидесяти пяти лет»; Дюк был назван здесь крупнейшим композитором Америки. Президент Никсон выступил с заявлением, в котором говорилось: «Тонкость, глубина, изящество и вкус, вложенные Эллингтоном в его музыку, сделали его в глазах миллионов людей у нас и за рубежом виднейшим композитором Америки. Память о нем будет жить в грядущих поколениях, в музыке, которую он подарил своему народу». В редакционной статье воскресного выпуска газеты «Таймс» говорилось: «В лице Дюка Эллингтона американский джаз завоевал заслуженное уважение и признание». Похороны, состоявшиеся 27 мая, тоже широко освещались прессой. Служба происходила в соборе Иоанна Богослова, где впервые был когда-то исполнен Второй духовный концерт. Десять тысяч человек находились в церкви, и еще две с половиной тысячи остались на улице. Играли Эрл Хайнс, Джо Уильямс и Мак-Генри Ботрайт, муж Рут. Была также исполнена часть Второго духовного концерта, и саксофон Ходжеса взмывал под высоким куполом над необъятной толпой. Похоронен Эллингтон на Вудлаунском кладбище рядом с его родителями. Всего на несколько недель пережил Эллингтона Гарри Карни, без перерыва проработавший с оркестром Эллингтона сорок семь лет

— дольше, чем кто бы то ни было, кроме самого Дюка. Два года спустя, в апреле 1976 года, умерла Эви — ее похоронили рядом с Дюком. Старая гвардия протянула еще какое-то время: Барни Бигард скончался в 1980 году, Кути Уильямс в 1985, Лоренс Браун и Джимми Гамилтон были еще живы, когда писались эти строки.

Итак, все кончилось. Дюк Эллингтон умер самым, наверное, знаменитым музыкантом своей эпохи. Его имя знали сотни миллионов людей во всем мире; надо полагать, что большинство его современников были в той или иной степени знакомы с его музыкой.

Верный себе, Дюк не оставил завещания. В том, что он не распорядился своим состоянием, можно увидеть последнее чудачество покойного, не любившего при жизни уступать свои права. В результате Эви, Мерсер и Рут вынуждены были сами делить имущество; конечно, не обошлось без взаимных обид. Об Эви позаботились, но до самой смерти она досадовала и на свое положение, и на то, что Дюк так и не женился на ней. Рут стала владелицей музыкального издательства «Темпо», а Мерсеру достался оркестр, которым он руководит по сей день, исполняя не только музыку Дюка, но и новые произведения. Однако со смертью Дюка интерес к оркестру упал, и работа для него находится не всегда.

Как же оценить по достоинству творчество Эллингтона? Был ли он, как утверждают многие, крупнейшим американским композитором? Был ли он просто выдающимся песенником? Какое представление должно сложиться у нас о нем как о джазовом музыканте, если мы знаем, что он являлся хорошим, но отнюдь не превосходным пианистом?

Начнем с того, что взгляд на Эллингтона как на одного из величайших композиторов-песенников «золотого века» популярной песни не столь бесспорен. Алек Уайлдер, автор классического труда «Американская популярная песня», вообще отказывается признать Эллингтона «песенником». Он пишет о мелодиях Эллингтона следующее: «Очень немногие из них являются действительно песнями, да и писались они по преимуществу не как песни. Они создавались как инструментальные пьесы, к которым впоследствии иногда сочиняли тексты и исполняли в упрощенном виде». Еще более существенным является, по-видимому, тот факт, что центральные мелодические ходы едва ли не всех самых известных песен Эллингтона рождались не в его голове. «Black and Tan Fantasy», «Black Beauty», «East St. Louis Toodle-Oo» — это заслуга по преимуществу Баббера Майли. «Creole Love Call» написал Кинг

Оливер, «Caravan» и «Perdido» — Хуан Тизол. Основной автор «Mood Indigo» — Лоренцо Тио-младший. «Do Nothing Till You Hear From Me» адаптирована из «Concerto for Cootie», главная тема которого написана Уильямсом; «Don't Get Around Much Anymore», «I Let a Song Go Out of My Heart», «I'm Beginning to See the Light» возникли из мелодий Ходжеса; «In a Sentimental Mood», «Sophisticated Lady» и «Prelude to a Kiss» основаны на мелодиях Отто Хардвика; для «I Got It Bad» взята тема Мерсера; «Satin Doll» и «Take the A Train» сочинил Билли Стрейхорн. Из всех песен, за которые Эллингтон приобрел свою репутацию песенника (и за которые получал гонорары от «Эй-Эс-Си-Эй-Пи»), только «Solitude», похоже, полностью принадлежит ему. В остальных же он был в лучшем случае соавтором, а в худшем — всего лишь аранжировщиком темы для оркестрового исполнения. В подобных обстоятельствах трудно признать Эллингтона выдающимся композитором-песенником, какими были Гершвин, Юманс или Керн.

Однако записи Эллингтона просто изобилуют мелодиями — их десятки тысяч тактов, много запоминающихся, немало талантливых. Не может быть сомнения, что значительная доля этих мелодий написана Эллингтоном, но никто не знает, какие именно и сколько их. Буквально никогда нельзя сказать с уверенностью, что Эллингтон сочинил такую-то фразу, строчку, мелодию. Можно лишь утверждать, что бессонными ночами в поездах и самолетах, в гостиницах и опустевших танцевальных залах он написал тысячи и тысячи тактов. Большая часть из этого утрачена, но очень многое сохранилось в грамзаписи. Так что если Эллингтон и не был великим песенником, то он, несомненно, являлся поистине выдающимся мелодистом.

Однако это утверждение само по себе не может стать достаточным основанием, чтобы назвать Эллингтона величайшим американским композитором. Здесь опять мы сталкиваемся с проблемой. Композитором обычно считают человека, который создает более или менее законченные произведения, записывая их на бумаге или, в наши дни, по крайней мере формируя законченную композицию на магнитной пленке. Эллингтон редко делал нотную запись законченных произведений; в большинстве случаев фиксировались лишь отдельные фрагменты на клочках бумаги, которые давно утеряны.

Более того, как и в отношении песен, первоисточники целого ряда сочинений неизвестны. Многие партии создавались непосредственно инструменталистами, пусть и по предложенным Эллингтоном гармониям. Расписывая партии, Том Уэйли и Хуан Тизол часто вносили свои изменения. Многие контрапунктные и

ответные ходы предложены самими музыкантами, нередко просто для того, чтобы им было что играть, пока кто-то ведет тему. Фразы, куски мелодий собирались со всех сторон. И, разумеется, после 1939 года очень большой вклад внес Билли Стрейхорн. Таким образом, вопрос не только в том, был ли Эллингтон величайшим композитором Америки, но и был ли он композитором вообще.

И однако же факт остается фактом: существует огромный и важный пласт музыкальной культуры, которого не было бы без Дюка Эллингтона. Если признать, что джаз, как я убежден, является важнейшей частью музыкальной культуры XX века, то музыку, связываемую с именем Дюка Эллингтона, следует считать крупнейшим вкладом в музыкальное наследие этой эпохи. Луи Армстронг был, вероятно, самым влиятельным музыкантом в истории джаза, и его наследие велико. Однако ценность записей Армстронга заключена в основном в его собственном исполнении, чужие же интересные соло здесь не правило, а случайность. Вдобавок две трети музыки на его пластинках — это всего лишь сносный джаз. По влиянию, оказанному на джаз, Чарли Паркер почти равен Армстронгу, однако его джазовая карьера настолько омрачена беспрестанными метаниями, что творческое наследие его невелико по объему и неодинаково по уровню.

При жизни Эллингтон не обладал влиянием Армстронга или Паркера; или, правильнее сказать, его влияние было не столь концентрированным: музыканты впитывали его звуки, идеи, гармонии, безотчетно воспринимая его образ мыслей. Но, даже отвлекаясь от степени оказанного им влияния, можно смело утверждать, что в целом Эллингтон оставил после себя гораздо большее по объему и гораздо более однородное по уровню мастерства музыкальное наследство, включающее сотни законченных композиций, многие из которых просто безупречны.

Суть же в том, что без Эллингтона ничего этого не существовало бы. Да, Дюк брал много у Уильямса, Майли, Бигарда, Ходжеса и всех остальных — но правда и то, что ни один из этих музыкантов не добился существенных успехов в джазе вне оркестра Эллингтона. Эллингтон распоряжался ими, как опытный картежник управляется с колодой. Он извлекал на поверхность лучшее, что было в них. Решая, когда и что каждый будет играть, он выставлял напоказ их сильные стороны. Остался бы Баббер Майли в памяти — или хотя бы в записях, — если бы не Эллингтон? Если бы не Эллингтон, освоил бы Кути Уильямс свои приемы игры с сурдиной, на которых зиждется его слава? Выработал бы Ходжес свой укачивающий зыбкий стиль, если бы

Эллингтон не поощрял его, давая большие соло? Изобрел бы в другом оркестре Сэм Нэнтон свой метод игры, с которым он вошел в историю джаза?

И мне кажется, Эллингтон с полным правом мог брать то, что он брал у этих музыкантов, потому что он сам сделал их. Именно он в той или иной степени создал импровизационный стиль каждого, и, уж во всяком случае, он отбирал из их стилистического арсенала те приемы, которые вели к наилучшему музыкальному результату. Вот главное, с чем мы должны прийти к оценке деятельности Эллингтона. Только он, и никто иной, создал тот музыкальный механизм, которым рождены выдающиеся произведения, связываемые нами с именем Эллингтона.

Эллингтона можно уподобить шеф-повару. Шеф не станет сам шинковать овощи или собственноручно готовить соус. Но он составляет меню, обучает помощников, наблюдает за готовкой, снимает пробу, кладет пряности, велит подержать барашка в духовке еще пять минут. И именно ему мы воздаем должное за кулинарный шедевр.

Так и Дюк Эллингтон: откуда бы он ни добывал исходные продукты, конечный результат становился плодом его художественного видения. Никому — ни Ходжесу, ни Уильямсу, ни Бигарду — подобное было не по плечу, и в своих оркестрах, несмотря на годы, проведенные с Эллингтоном, они создали не так много запоминающейся музыки, если не считать их собственных соло. На всех работах Эллингтона стоит его личное, легко узнаваемое клеймо. Эти произведения не просто обрамляют сольную игру Нэнтона, Майли или Брауна — это целостные композиции, в которых особенности каждого солиста использованы в соответствии с общим художественным замыслом Эллингтона. Несмотря на личное участие каждого, это не коллективное творчество, не сваленные как попало в кучу отдельные элементы и блоки. Это творчество Дюка Эллингтона, так же как творчеством Армстронга и Паркера являлись сыгранные ими соло. С этих позиций, пусть Эллингтон и не обладал тем исконным природным даром, какой был у некоторых других великих джазменов, он в конечном счете достиг, быть может, большего — созданное им заключается не в сольных партиях, а в цельных композициях, объединяющих порой по нескольку сольных импровизаций.

Но если мы признаем Эллингтона творцом этих произведений, то истоки их мы должны искать в его характере. Ясно, пожалуй, что, будь Эллингтон другим человеком, другими стали бы и его произведения, а то и вовсе не появились бы на

свет. Будь он лишен обычной твердой уверенности в том, что все, что нравится ему, на самом деле хорошо, он не смог бы с легкостью отбирать из имевшихся в его распоряжении компонентов именно то, что нужно. Без своей потребности (и способности) доминировать над окружающими он не мог бы побуждать независимо мыслящих и нередко своенравных музыкантов идти к намеченной им цели. Без его терпимости к разгильдяйству — он по-донкихотски находил даже некую прелесть в отсутствии строгого порядка — оркестр не играл бы с той раскованностью, которая рождает огонь и напор подлинного джаза. Без склонности нарушать правила, бросать вызов канонам он не открывал бы новые и новые пути к неизведанному, необычному, удивительному. Музыка Эллингтона была не просто результатом творческого импульса — почти безотчетного тяготения к определенной манере исполнения, определенным фразировкам, гармониям, ритмам, как у большинства других джазовых музыкантов. Нет, она стала в большей степени плодом всего его характера. И иначе быть не могло: ведь он оперировал не только музыкальными идеями, но и людьми — более того, целыми социальными категориями, куда входили музыканты, гангстеры, гуляки, дельцы шоу-бизнеса вместе со своим пластом культуры. Вот что служило исходным сырьем для его музыки.

И в силу этого отношение Эллингтона к людям оставалось критическим. Он умел быть (и часто бывал) великодушным и понимающим. Он доброжелательно относился к своим музыкантам и нередко держал в оркестре человека, которого другой руководитель давно бы выгнал. Он был привязан к своей семье даже сильнее, чем к музыкантам оркестра. Но в то же время он был очень замкнутым человеком. Немногим мог он поведать свои печали, посетовать на неудачи. Как-то один из его музыкантов заметил: «Может, это банально, но мне кажется, он тоскует по любви. Не по девочкам, а по человеку, который был бы всегда с ним честен…»

Похоже, что Дюк Эллингтон наблюдал за окружающими, как благожелательный взрослый смотрит на детей, чьи шалости он не вполне понимает, но находит занятными. В каком-то смысле он походил на распорядителя циркового манежа, окруженного слонами, акробатами, тюленями, клоунами, дрессированными лошадьми — пестрым и веселым народцем, которым он правит с помощью вовремя сказанного теплого слова, плетки, горстки орешков. Дон Джордж проницательно подметил, что Дюк был «немыслимым пожирателем привязанностей». Как сказал Джордж, «он любил людей, но сам всегда ускользал и был недотрогой». Заинтересованный, заботливый, доброжелательный, увлеченный

— но по-настоящему привязанный к очень немногим: Артуру Логану, Билли Стрейхорну, матери, сестре. И те, к кому он питал привязанность, должны были практически полностью отдать себя служению ему. Это сочетание внимания с отстраненностью играло очень существенную роль в творческом процессе Эллингтона, который, создавая музыку, извлекал ее не из рояля, а из людей.

Нет поэтому необходимости рассматривать Эллингтона как композитора в узком смысле слова. Думаю, что мы можем видеть в нем фигуру не меньшего масштаба: джазового музыканта-импровизатора. Эллингтон недолюбливал термин «джаз» — отчасти потому, что был воспитан на взглядах среднего класса, в рамках которых эта музыка низших слоев не слишком одобрялась, отчасти же потому, что находил для себя термин «джаз» слишком узким. Но, что бы ни думал он сам, он, по существу, являлся джазовым музыкантом. С этим согласны все исследователи джаза. И пусть кому-то кажется, что он не вмещается в это понятие (как настаивал бы и он сам), факт остается фактом: оркестр его был джазовым оркестром, и музыка, которую они играли, — это главным образом джаз.

Итак, он был джазовым музыкантом и, как любой другой джазмен, создавал свою музыку не в кабинетном уединении, а в репетиционных залах, дансингах, студиях звукозаписи, не расставаясь с инструментом. Он творил методом проб и ошибок, экспериментируя со звуком до тех пор, пока не добивался желаемого. И, как любой джазовый музыкант, выходя на сцену, готов был на месте вносить изменения, сообразуясь с обстоятельствами: выбросить одно соло, растянуть другое, пропустить часть, вставить новый кусок. Разница только в том, что его инструментом становился весь оркестр.

Но если видеть в Эллингтоне джазового музыканта, а не композитора в узком смысле слова, то его продукцией должны стать, как и у прочих джазовых музыкантов, звукозаписи, а не «сочинения» — не нотная запись произведений, сделанная либо им самим, либо позднейшими транскрипторами. Конечно, нет ничего противозаконного в том, чтобы делать транскрипции с пленок и исполнять их, как поступают сегодня многие оркестры. Но я убежден, что это уже не «музыка Эллингтона», а что-то иное. Эллингтон создавал свою музыку в процессе исполнения, и только звукозапись может передать это. В конце концов, какую из множества версий, скажем, «Creole Love Call» следует принять за основную? Никто не скажет этого, как никто не определит, какое именно соло Армстронга в «Stardust» должно быть взято за эталон. Эллингтон всегда импровизировал.

Читателю уже совершенно ясно, что ценнейшее в наследии Эллингтона — это сотни трехминутных пьес, в которых он проявился как подлинный мастер: «Black and Tan Fantasy», «Daybreak Express», «Concerto for Cootie», «Ко-Ко», «Main Stem», «Rocking in Rhythm» и многие десятки других — куда больше, чем мне удалось рассмотреть в этой книге. Я считаю, что его постоянно возраставший интерес к крупным вещам был одним из самых значительных творческих заблуждений в истории джаза. Они не очень удавались ему и отвлекали его от работы над формой, которой он владел безупречно.

Как я уже отмечал, представление об искусстве как об особой сфере деятельности со своими принципами, развивающейся обособленно, вне связи со зрителем или слушателем, стало в XX веке весьма распространенным. Существуют романисты, художники, танцоры, композиторы, бесперебойно выпускающие в свет произведения, главная цель которых — быть искусством. И пусть до этих работ есть дело немногим, их создатели нередко становятся знаменитыми — поскольку их творчество признается искусством.

С джазом же происходит как раз обратное. О деятелях джаза пишут и говорят так много именно потому, что миллионы людей любят джаз, и любят его порой так страстно, что готовы посвятить ему жизнь. Когда же к джазу начинают припутывать «искусство», то искренняя страсть исчезает и приходит дутая напыщенность. По моим представлениям, то, что с течением времени начинают расценивать как высокое искусство той или иной эпохи, рождалось из стремления прямо и непосредственно воздействовать на человеческие чувства — тревожить, будоражить, волновать, увещевать, забавлять, развлекать.

Лучшие произведения Эллингтона создавались именно с такой целью. Чудесные пьесы, которые мы так полюбили, были предназначены для танцевальных вечеров, для аккомпанемента певцам и чечеточникам, для развлечения публики в «Коттон-клаб» в Нью-Йорке, «Кристал-палас» в Фарго, «Палладиуме» в Лондоне. А когда Дюк забывал об этом, когда, вместо того чтобы думать о чувствах людей, он начинал подражать старинным образцам, которые он и сам часто по-настоящему не понимал, он терял себя, а его работа лишалась смысла.

Но, разумеется, он имел полное право делать свой выбор и едва ли был в этом одинок. Так ли уж это, в конце концов, важно, ведь он оставил нам такое количество непреходящих творений, что для изучения их потребовалась бы целая жизнь. Невозможно измерить наследие Эллингтона, и, я убежден, оно останется с нами надолго.

БИБЛИОГРАФИЯ

Allen, Walter C. *Hendersonia.* Highland Park: Walter C. Allen, n. d.

Balliett, Whitney, *Jelly Roll, Jabbo, and Fats.* New York: Oxford University Press, 1983.

Barnet, Charlie, with Stanley Dance, *Those Swinging Years.* Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1984.

Berlin, Edward A., *Ragtime.* Berkeley: University of California Press, 1980.

Bigard, Barney, *With Louis and the Duke,* ed. Barry Martyn. New York: Oxford University Press, 1986.

Calloway, Cab, *Of Minnie the Moocher and Me.* New York: Thomas Y. Crowell, 1976.

Charters, Samuel B., and Kunstadt, Leonard, *Jazz: A History of the New York Scene.* Garden City, N. Y.: Doubleday, 1962.

Conge, Du, *Ada Smith, Bricktop.* New York: Longstreet, 1972.

Dahl, Linda, *Stormy Weather.* New York: Pantheon Books, 1984.

Dance, Stanley, *The World of Earl Hines.* New York: Scribner's, 1977.

Dance, Stanley, *The World of Swing.* New York: Da Capo, 1979.

Dance, Stanley, *The World of Duke Ellington.* New York: Scribner's, 1970.

Ellington, Duke, *Music Is My Mistress.* Garden City, N.Y.: Doubleday, 1973.

Ellington, Mercer, with Stanley Dance, *Duke Ellington in Person.* Boston: Houghton Mifflin, 1978.

Feather, Leonard, *The Encyclopedia of Jazz.* New York: Bonanza Books, 1965.

Feather, Leonard, *From Satchmo to Miles.* New York: Stein and Day, 1972.

George, Don, *Sweet Man.* New York: G. P. Putnam, 1981.

Gleason, Ralph J., *Celebrating the Duke.* New York: Dell, 1976.

Godbolt, Jim, *A History of Jazz in Britain, 1919-50.* London: Quartet Books, 1984.

Goddard, Chris, *Jazz Away from Home.* London: Paddidngton Press, 1979.

Gutman, Herbert G., *The Black Family in Slavery and Freedom.* New York: Pantheon Books, 1976.

Hammond, John, *John Hammond on Record.* New York: Summit Books, 1977.

Haskins, Jim, *The Cotton club.* New York: New American Library, 1984.

Hodeir, Andre, *Jazz: Its Evolution and Essence.* New York: Grove Press, 1956.

Jablonski, Edward, *Happy with the Blues.* Garden City, N. Y.: Doubleday, 1961.

Jewell Derek, *Duke.* New York: W. W. Norton, 1977.

Lambert, Constant, *Music Ho!* New York: Scribner's, 1934.

Pops Foster, as told to Tom Stoddard Berkeley: University of California Press, 1973.

Riis, Thomas Laurence, *«Black Musical Theatre in New York, 1890 — 1915»* (Ph. D. diss., University of Michigan, 1981).

Sanjek, Russell, *From Print to Plastic: Publishing and Promoting American's Popular Music (1900—1980).* Brooklyn: Institute for Studies in American Music, 1983.

Sargeant, Winthrop, *Jazz: Hot and Hybrid.* New York: Da Capo, 1975.

Schuller, Gunther, *Musings.* New York: Oxford University Press, 1986.

Shaw, Charles G., *Night Life.* New York: John Day, 1931.

Shaw, Arnold, *Honkers and Shouters.* New York: Collier Books, 1978.

Shapiro, Nat, and Hentoff, Nat, *Hear Me Talkin' to Ya.* New York: Dover, 1955.

Smith, Willie «the Lion», with George Hoefer, *Music on My Mind.* Garden City, N. Y.: Doubleday, 1964.

Stearns, Marshall, *The Story of Jazz.* New York: Oxford University Press, 1970.

Sylvester, Robert, *No Cover Charge.* New York: Dial Press, 1956.

Travis, Dempsey J., *Black Jazz.* Chicago: Urban Research Institute, 1983.

Ulanov, Barry, *Duke Ellington.* New York: Creative Age Press, 1946.

Williams, Martin, ed., *The Art of Jazz.* New York: Oxford University Press, 1959.

Williams, Martin, ed., *Jazz Masters of the Thirties.* New York: Macmillan, 1972.

Williamson, Joel, *The Crucible of Race.* New York: Oxford University Press, 1984.

Wilder, Alec, *American Popular Song.* New York: Oxford, 1972.